ARNOLD SCHÖNBERG

HARMONIELEHRE

III. VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE

UNIVERSAL-EDITION

Graph. Verlagsanstalt Paul Gerin, Wien, II.

DEM ANDENKEN

GUSTAV MAHLERS

IST DIESES BUCH GEWEIHT

VORWORT

Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.

Wenn ich unterrichtete, suchte ich nie dem Schüler bloß „das zu sagen, was ich weiß“. Eher noch das, was er nicht wußte. Aber auch das war nicht die Hauptsache, obwohl ich dadurch schon genötigt war, für jeden Schüler etwas Neues zu erfinden. Sondern ich bemühte mich, ihm das Wesen der Sache von Grund auf zu zeigen. Darum gab es für mich niemals diese starren Regeln, die so sorgsam ihre Schlingen um ein Schülerhirn legen. Alles löste sich in Anweisungen auf, die für den Schüler so wenig bindend sind wie für den Lehrer. Kann es der Schüler ohne die Anweisungen besser, dann mache er es ohne sie. Aber der Lehrer muß den Mut haben, sich zu blamieren. Er muß sich nicht als der Unfehlbare zeigen, der alles weiß und nie irrt, sondern als der Unermüdliche, der immer sucht und vielleicht manchmal findet. Warum Halbgott sein wollen? Warum nicht lieber Vollmensch?

Ich habe meinen Schülern niemals eingeredet, ich sei unfehlbar — das hat nur ein „Gesangsprofessor“ nötig — sondern habe oft zu sagen riskiert, was ich später widerrufen, Anweisungen zu geben, die sich, angewendet, als falsch herausstellten, die ich später verbessern mußte: mein Irren hat dem Schüler vielleicht nicht genützt, aber kaum viel geschadet; doch daß ich es offen zugab, mag ihm zu denken gegeben haben. Mich aber, der ich Unerprobtes, Selbsterdachtes gab, zwang der bald sich zeigende Irrtum zu neuerlicher Prüfung und besserer Formulierung.

So ist dieses Buch entstanden. Aus den Fehlern, die meine Schüler infolge ungenügender oder falscher Anweisungen machten, habe ich gelernt die richtige Anweisung zu geben. Gelungene Lösungen bestä-

tigten die Richtigkeit meines Versuchs, ohne mich zu dem Irrglauben zu verleiten, daß ich damit das Problem wirklich gelöst habe. Und ich denke, wir sind beide nicht schlecht dabei gefahren. Hätte ich ihnen auch bloß das gesagt, was ich weiß, dann wüßten sie nur das und nicht mehr. So wissen sie vielleicht sogar weniger. Aber sie wissen, worauf es ankommt: aufs Suchen!

Ich hoffe, meine Schüler werden suchen! Weil sie wissen werden, daß man nur sucht, um zu suchen. Daß das Finden zwar das Ziel ist, aber leicht das Ende des Strebens werden kann.

Unsere Zeit sucht vieles. Gefunden aber hat sie vor allem etwas: den Komfort. Der drängt sich in seiner ganzen Breite sogar in die Welt der Ideen und macht es uns so bequem, wie wir es nie haben dürften. Man versteht es heute besser denn je, sich das Leben angenehm zu machen. Man löst Probleme, um eine Unannehmlichkeit aus dem Wege zu räumen. Aber, wie löst man sie? Und daß man überhaupt meint, sie gelöst zu haben! Darin zeigt sich am deutlichsten, was die Voraussetzung der Bequemlichkeit ist: die Oberflächlichkeit. So ist es leicht, eine „Weltanschauung" zu haben, wenn man nur das anschaut, was angenehm ist, und das Übrige keines Blickes würdigt. Das Übrige, die Hauptsache nämlich. Das, woraus hervorginge, daß diese Weltanschauungen ihren Trägern zwar wie angemessen sitzen, aber daß die Motive, aus denen sie bestehen, vor allem entspringen dem Bestreben, sich zu exkulpieren. Denn komischerweise: die Menschen unserer Zeit, die neue Moralgesetze aufstellen (oder noch lieber alte umstoßen), können mit der Schuld nicht leben! Aber der Komfort denkt nicht an Selbstzucht, und so wird die Schuld abgewiesen oder zur Tugend erhoben. Worin sich für den, der genau hinsieht, die Anerkennung der Schuld als Schuld ausdrückt. Der Denker, der sucht jedoch, tut das Gegenteil. Er zeigt, daß es Probleme gibt, und daß sie ungelöst sind. Wie Strindberg, daß „das Leben alles häßlich macht". Oder wie Maeterlinck, daß „drei Viertel unserer Brüder zum Elend verdammt" sind. Oder wie Weininger und alle andern, die ernsthaft gedacht haben.

Der Komfort als Weltanschauung! Möglichst wenig Bewegung, keine Erschütterung. Die den Komfort so lieben, werden nie dort suchen, wo nicht bestimmt etwas zu finden ist.

Es gibt ein Geduldspiel, bei dem es darauf ankommt, drei Metallröhrchen von ungleichem Durchmesser, die in einer durch Glas ver-

schlossenen Schachtel liegen, ineinanderzuschieben. Das kann man methodisch probieren; da dauert es meist sehr lang. Aber es geht auch anders: man schüttelt aufs Geratewohl so lange, bis man es beisammen hat. Ist das ein Zufall? Es sieht so aus, aber ich glaube nicht dran. Denn es steckt ein Gedanke dahinter. Nämlich der, daß die Bewegung allein imstande ist, hervorzurufen, was der Überlegung nicht gelingt. Ist es beim Lernenden nicht ebenso? Was erzielt der Lehrer durch Methodik? Höchstens Bewegung. Wenn's gut geht! Aber es kann auch schlecht gehen, und dann erzielt er Erstarrung. Aber die Erstarrung bringt nichts hervor. Nur die Bewegung ist produktiv. Warum dann nicht gleich mit der Bewegung anfangen? Aber der Komfort!? Der weicht der Bewegung aus. Ohne sich darum auf die Suche zu begeben.

Eines von beiden muß man tun. Ob man von der Bewegung zum Suchen oder vom Suchen zur Bewegung kommt, ist belanglos: Nur die Bewegung bringt hervor, was man wirklich Bildung nennen könnte. Nämlich: Ausbildung, Durchbildung. Der Lehrer, der sich nicht echauffiert, weil er nur sagt „was er weiß", strengt auch seine Schüler zu wenig an. Von ihm selbst muß die Bewegung ausgehen, seine Unrast muß sich auf die Schüler übertragen. Dann werden sie suchen wie er. Dann wird er nicht Bildung verbreiten, und das ist gut. Denn Bildung heißt heute: von allem etwas wissen, ohne irgend etwas zu verstehen. Aber der Sinn dieses schönen Wortes ist ein anderer und müßte, da Bildung heute Verächtliches bezeichnet, durch Ausbildung, Durchbildung ersetzt werden.

Dann wäre es klar, daß es die erste Aufgabe des Lehrers ist, den Schüler recht durcheinanderzuschütteln. Wenn der Aufruhr, der dadurch entsteht, sich legt, dann hat sich wahrscheinlich alles an den richtigen Platz begeben.

Oder es kommt nie dahin!

Die Bewegung, die auf solche Art vom Lehrer ausgeht, kommt wieder zu ihm zurück. Auch in diesem Sinn habe ich dies Buch von meinen Schülern gelernt. Und ich muß die Gelegenheit benützen, ihnen zu danken.

Einigen habe ich noch in einem anderen Sinn zu danken. Denen, die mich bei der Arbeit unterstützt haben, durch Korrekturlesen usw., durch Zustimmung, die mir Freude machte, und durch Anfechtung, die mir Energie gab, mich aber auch auf manche Mängel aufmerksam

machte: Alban Berg (der das Sachregister angelegt hat), Dr. Karl Horwitz, Dr. Heinrich Jalowetz, Karl Linke, Dr. Robert Neumann, Josef Polnauer, Erwin Stein und Dr. Anton von Webern. Von einigen von ihnen wird man bald bei bessern Gelegenheiten hören.

Und so kehrt vielleicht auch diese Bewegung einmal zu mir zurück.

Wien, Juli 1911

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE

Diese Neuauflage unterscheidet sich im Grundsätzlichen von der ersten nicht, obwohl ich sehr viel verändert habe. Verbessert habe ich insbesondere den Aufbau vieler Partien und Kapitel und manches stilistische Detail. Vergrößert wurde insbesondere die Zahl der Notenbeispiele in der ersten Hälfte des Buches. An neu Hinzugefügtem sind besonders die Richtlinien erwähnenswert, die in zusammenfassender Form an verschiedenen Stellen des Buches für den Gebrauch der gezeigten Mittel gegeben werden. Wie diese Verbesserung, so entspringt auch eine andere meinen pädagogischen Erfahrungen: manche Anweisung, die in der ursprünglichen Fassung dem Schüler eine Wahl ließ, die dem Lehrer nicht erwünscht sein konnte, wurde bindender und ausschließender gesagt. Im Einzelnen wird man noch sehr viele, auch umfangreichere Hinzufügungen, manche auch prinzipiellen Charakters finden. Im Ganzen durfte das Buch zu meiner Freude auch dort unverändert bleiben, wo ich um einen oder mehrere Schritte der Wahrheit nähergekommen bin, als zur Zeit der Abfassung der I. Ausgabe. Denn es sind Schritte in derselben Richtung.

Viele Druckfehler, insbesondere in den Notenbeispielen, die trotz sorgfältigster Korrektur in der I. Auflage stehen geblieben sind, wurden dank der Mitwirkung zahlreicher Freunde und Schüler ausgemerzt. Und dennoch wird der Wunsch rege, diese Ausgabe möge, wenn schon nicht besser, so doch ebenso gut korrigiert herauskommen, wie die erste.

Wärmster Dank sei bei dieser Gelegenheit meinem ehemaligen Schüler Erwin Stein abgestattet, der nicht nur eine äußerst gewissenhafte Korrekturarbeit geleistet, sondern diese Gelegenheit auch benützt hat, mich durch scharfsinnige und schonungslose Kritik zur Behebung vieler schwerwiegender Mängel zu veranlassen. Wenn dieses Buch auf dem Weg ist, so zu werden, wie ich es von mir verlangen darf, so hat er durch seine Initiative hieran großes Verdienst.

Die Sätze, die in der I. Auflage die Widmung an Gustav Mahler begleiteten, durften, als heute überflüssig, entfallen. Es waren unmittelbar nach Mahlers Tod in tiefer Ergriffenheit geschriebene Worte, in denen der Schmerz um den Entrissenen und der Zorn über das Mißverhältnis zwischen seinem Wert und der Anerkennung, die er fand, nachzitterten. Es waren bewegte, leidenschaftliche Worte, Worte des Kampfes, die heute, wo die Jugend ihre Pflicht beinahe schon erfüllt hat: sein Werk neben das unserer Größten zu stellen, fast verkleinernd wirken. Die Behauptung: „Das ist ein Ganz-Großer gewesen" gewann dadurch, daß sie unbewiesen war, nahezu Kraft und Ansehn einer Prophezeiung. Aber sie, die doch gewinnen wollte, um geben zu können, gewann mehr, als sie gab: Dem, das Alle hat, kann sie noch so viel und doch nur so wenig geben.

Mattsee bei Salzburg, 24. Juni 1921

ARNOLD SCHÖNBERG

INHALTSVERZEICHNIS

THEORIE ODER DARSTELLUNGSSYSTEM?

Wenn einer musikalische Komposition unterrichtet, wird er Theorielehrer genannt; wenn er aber ein Buch über Harmonielehre geschrieben hat, heißt er gar Theoretiker. Aber einem Tischler, der ja auch seinem Lehrbuben das Handwerk beizubringen hat, wird es nicht einfallen, sich für einen Theorielehrer auszugeben. Er nennt sich eventuell Tischlermeister, das ist aber mehr eine Standesbezeichnung als ein Titel. Keinesfalls hält er sich für so was wie einen Gelehrten, obwohl er schließlich auch sein Handwerk versteht. Wenn da ein Unterschied ist, dann kann er nur darin bestehen, daß die musikalische Technik „theoretischer" ist als die tischlerische. Das ist nicht 10 so leicht einzusehen. Denn wenn der Tischler weiß, wie man aneinanderstoßende Hölzer haltbar verbindet, so gründet sich das ebenso auf gute Beobachtung und Erfahrung, wie wenn der Musiktheoretiker Akkorde wirksam zu verbinden versteht. Und wenn der Tischler weiß, welche Holzsorten er bei einer bestimmten Beanspruchung verwenden soll, so ist das ebensolche Berechnung der natürlichen Verhältnisse und des Materials, wie wenn der Musiktheoretiker, die Ergiebigkeit der Themen einschätzend, erkennt, wie lang ein Stück werden darf. Wenn aber der Tischler Kannelierungen anbringt, um eine glatte Fläche zu beleben, dann zeigt er zwar so schlechten Geschmack und fast eben- 20 so wenig Phantasie wie die meisten Künstler, aber doch noch immer soviel wie jeder Musiktheoretiker. Wenn nun also der Unterricht des Tischlers ebenso wie der des Theorielehrers auf Beobachtung, Erfahrung, Überlegung und Geschmack, auf Kenntnis der Naturgesetze und der Bedingungen des Materials beruht: ist dann da wirklich ein wesentlicher Unterschied?

Warum nennt sich dann also ein Tischlermeister nicht auch Theoretiker, oder ein Musiktheoretiker sich nicht Musikmeister? Weil da ein kleiner Unterschied ist: der Tischler dürfte nie sein Handwerk

30 bloß theoretisch verstehen, während der Musiktheoretiker vor allem gewöhnlich praktisch nichts kann; kein Meister ist. Und noch einer: der wahre Musiktheoretiker schämt sich des Handwerks, weil es nicht das seine, sondern das anderer ist. Das zu verbergen, ohne aus der Not eine Tugend zu machen, genügt ihm nicht. Der Titel: Meister ist entwertet; man könnte verwechselt werden — ein dritter Unterschied — dem vornehmeren Beruf muß ein vornehmerer Titel entsprechen und darum hat die Musik, obwohl der große Künstler auch heute noch „Meister" angesprochen wird, nicht, wie sogar die Malerei, einfach eine Handwerkslehre, sondern einen Theorie-Unterricht.

40 Und die Folge: Keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so sehr gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik. Denn niemand wacht eifersüchtiger über sein Eigentum als der, der weiß, daß es, genau genommen, nicht ihm gehört. Je schwerer der Eigentumsnachweis zu führen ist, desto größer die Anstrengung, ihn zu erbringen. Und der Theoretiker, der gewöhnlich nicht Künstler oder ein schlechter (das ist ja: Nicht-Künstler) ist, hat also allen Grund, sich um die Befestigung seiner unnatürlichen Stellung Mühe zu geben. Er weiß: am meisten lernt der Schüler durch das Vorbild, das ihm die Meister in ihren Meisterwerken zeigen. Und könnte man beim Komponieren ebenso zuschauen lassen 50 wie beim Malen, könnte es Komponierateliers geben wie es Malateliers gab, dann wäre es klar, wie überflüssig der Musiktheoretiker ist und daß er ebenso schädlich ist wie die Kunstakademien. Das fühlt er und sucht Ersatz zu schaffen, indem er an die Stelle des lebendigen Vorbildes die Theorie, das System setzt.

Ich will nicht gegen jene redlichen Versuche streiten, die sich bemühen, die mutmaßlichen Gesetze der Kunst zu finden. Diese Bemühungen sind notwendig. Sie sind vor allem dem strebenden Menschenhirn notwendig. Der edelste Trieb, der Trieb, zu erkennen, legt uns die Pflicht auf, zu suchen. Und eine in ehrlichem Suchen gefundene Irr-60 lehre steht noch immer höher als die beschauliche Sicherheit dessen, der sich gegen sie wehrt, weil er zu wissen vermeint — zu wissen, ohne selbst gesucht zu haben! Es ist geradezu unsere Pflicht, über die geheimnisvollen Ursachen der Kunstwirkungen immer wieder nachzudenken. Aber: immer wieder, immer wieder von vorne anfangend; immer wieder von neuem selbst beobachtend und selbst zu ordnen versuchend. Nichts als gegeben ansehend als die Erscheinungen. Die

darf man mit mehr Recht für ewig ansehen als die Gesetze, die man zu finden glaubt. Wir dürften, da wir sie bestimmt wissen, mit mehr Recht unser Wissen um die Erscheinungen Wissenschaft nennen als jene Vermutungen, die sie erklären wollen.

Doch auch diese Vermutungen haben ihre Berechtigung: als Versuche, als Resultate von Denkbemühungen, als geistige Gymnastik; vielleicht sogar manchmal als Vorstufen zur Wahrheit.

Gäbe sich die Kunsttheorie damit zufrieden, begnügte sie sich mit dem Lohn, den ehrliches Suchen gewährt, so könnte man nichts gegen sie einwenden. Aber sie will mehr sein. Sie will nicht sein: der Versuch, Gesetze zu finden; sie behauptet: die ewigen Gesetze gefunden zu haben. Sie beobachtet eine Anzahl von Erscheinungen, ordnet sie nach einigen gemeinsamen Merkmalen und leitet daraus Gesetze ab. Das ist ja schon deshalb richtig, weil es leider kaum anders möglich ist. Aber nun beginnt der Fehler. Denn hier wird der falsche Schluß gezogen, daß diese Gesetze, weil sie für die bisher beobachteten Erscheinungen scheinbar zutreffen, nunmehr auch für alle zukünftigen Erscheinungen gelten müßten. Und das Verhängnisvollste: man glaubt einen Maßstab zur Ermittlung des Kunstwerts auch künftiger Kunstwerke gefunden zu haben. So oft auch die Theoretiker von der Wirklichkeit desavouiert wurden, wenn sie für unkunstmäßig erklärten, „was nicht nach ihrer Regeln Lauf“, können sie doch „vom Wahn nicht lassen“. Denn was wären sie, wenn sie nicht wenigstens die Schönheit gepachtet hätten, da doch die Kunst nicht ihnen gehört? Was wären sie, wenn es für alle Zeiten jedem klar würde, was hier wieder einmal einer zeigt? Was wären sie, da die Kunst sich in Wirklichkeit doch durch die Kunstwerke fortpflanzt und nicht durch die Schönheitsgesetze? Wäre da wirklich noch ein Unterschied zwischen ihnen und einem Tischlermeister zu ihren Gunsten?

Man könnte behaupten, ich gehe zu weit; das wisse ohnedies heute jeder, daß die Ästhetik nicht Schönheitsgesetze vorschreibe, sondern nur ihr Vorhandensein aus den Kunstwirkungen abzuleiten versuche. Ganz richtig: das weiß heute fast jeder. Aber kaum einer berücksichtigt es. Darauf käme es aber an. Ich will das an einem Beispiel zeigen. Ich glaube, es ist mir in diesem Buch gelungen, einige alte Vorurteile der Musikästhetik zu widerlegen. Daß es sie bis jetzt gab, wäre schon ein genügender Beweis für meine Behauptung. Aber

wenn ich ausspreche, was ich nicht für ein notwendiges Erfordernis der Kunstwirkung halte, wenn ich sage: die Tonalität ist kein ewiges Naturgesetz der Musik, dann sieht wohl jeder, wie die Theoretiker entrüstet aufspringen, um ihr Veto gegen meine Ehre zu erheben. Wer würde das heute zugeben wollen, und wenn ich es noch schärfer bewiese, als es hier geschehen wird?

110 Die Macht, die der Theoretiker nötig hat, um eine unhaltbare Stellung zu befestigen, stammt von seinem Bündnis mit der Ästhetik her. Die beschäftigt sich nur mit den ewigen Dingen, kommt also im Leben immer zu spät. Das nennt man konservativ. Aber es ist ebenso lächerlich wie ein konservativer Schnellzug. Doch die Vorteile, die die Ästhetik dem Theoretiker sichert, sind zu groß, als daß er sich darum kümmern sollte. Wie wenig grandios klingt es, wenn der Lehrer dem Schüler sagt: Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung ist die Tonalität. Wie anders aber macht es sich, wenn er vom Prinzip der Tonalität spricht, als von einem Gesetz: „Du sollst . .“,
120 dessen Befolgung unerläßlich sei für alle musikalische Formwirkung. Dieses „unerläßlich“ — man spürt einen Hauch von Ewigkeit! Wage anders zu fühlen, junger Künstler, und du hast sie alle gegen dich, die das schon längst wissen, was ich hier wieder zeige. Und sie werden dich „Neu-Junker-Unkraut“ nennen und „Schwindler“ und werden verleumden: „Du wolltest düpieren, bluffen.“ Und wenn sie dich mit ihrer Gemeinheit besudelt haben, werden sie als jene tapferen Männer dastehen, die es für feig hielten, für ihre Ansicht nicht etwas zu riskieren, was nur dem andern schadet. Und du bist dann der Lump!

Zum Teufel mit allen diesen Theorien, wenn sie immer nur dazu
130 dienen, der Entwicklung der Kunst einen Riegel vorzuschieben. Und wenn, was sie Positives leisten, höchstens darin besteht, daß sie denjenigen, die ohnedies schlecht komponieren werden, helfen, das rasch zu erlernen.

Was man von ihnen fordern könnte, erfüllen sie nicht. Die Form, in der sie Ästhetik betreiben, ist ja äußerst primitiv. Sie bringen es zu nicht viel mehr als zu einigen hübschen Phrasen, haben aber von ihr hauptsächlich die Methode apodiktischer Behauptungen und Urteile entlehnt. Es wird zum Beispiel behauptet: „Das klingt gut oder schlecht“ (schön oder unschön wäre richtiger und aufrichtiger). Das ist erstens
140 eine Anmaßung, zweitens aber doch ein ästhetisches Urteil. Wird das

unbegründet hingestellt, warum sollte man es dann glauben? Soll man der Autorität des Theoretikers glauben? Warum denn? Der sagt, wenn er nicht begründet, aus, was er weiß (was er also nicht selbst gefunden, sondern gelernt hat), oder was alle glauben, weil es die Erfahrung aller ist. Aber die Schönheit ist nicht Sache der Erfahrung aller, sondern höchstens der Erfahrung einzelner. Vor allem aber: wenn ein derartiges Urteil ohne weitere Begründung sollte dastehen dürfen, dann müßte die Begründung mit solcher Notwendigkeit aus dem System hervorgehen, daß sie erläßlich wäre. Und hier haben wir an dem wundesten Punkt der Theoretiker angestoßen: Ihre Theorien wollen als praktische 150 Ästhetik wirken; wollen den Schönheitsinn beeinflussen, daß er beispielsweise durch Harmoniefolgen solche Wirkungen hervorbringe, die für schön angesehen werden können; wollen das Recht haben, solche Klänge und Folgen auszuschließen, die für unschön gelten. Aber diese Theorien sind nicht so gebaut, daß aus ihren Grundsätzen, aus der folgerichtigen Weiterbildung dieser Grundsätze die ästhetische Bewertung sich von selbst ergibt! Im Gegenteil: da findet kein Zusammenhang statt, absolut kein Zusammenhang. Diese Schön- und Unschönurteile sind ganz unmotivierte Ausflüge ins Ästhetische, die nichts mit der Anlage des Ganzen zu tun haben. Quintenparallelen klingen schlecht 160 (warum?), diese Durchgangsnote klingt hart (warum?), Nonenakkorde gibt es nicht, oder sie klingen hart (warum?). Wo steckt im System der gemeinsame Grund für diese drei „Warum?“ Das Schönheitsgefühl? Was ist das? In welchem Zusammenhang steht das Schönheitsgefühl sonst mit diesem System? Mit diesem System, bitte!!

Diese Systeme! Ich werde bei einem andern Anlaß zeigen, wie sie nicht einmal recht das sind, was sie immerhin sein könnten, nämlich: Systeme der Darstellung. Methoden, die einen Stoff einheitlich einteilen, übersichtlich gliedern und von solchen Grundsätzen ausgehen, die eine undurchbrochene Folge sichern. Ich werde zeigen, wie bald 170 dieses System nicht mehr ausreicht, wie bald es durchbrochen werden muß, um durch ein zweites System (das aber keines ist) angestückelt, halbwegs die bekanntesten Ereignisse unterzubringen. Aber es sollte doch anders sein! Ein wirkliches System sollte vor allem Grundsätze haben, die alle Ereignisse einschließen. Am besten: genau so viele Ereignisse, als es wirklich gibt; nicht mehr, nicht weniger. Solche Grundsätze sind die Naturgesetze. Und nur solche Grundsätze, die nicht

auf Ausnahmen angewiesen sind, hätten darauf Anspruch, für allgemein gültig angesehen zu werden, die mit den Naturgesetzen diese Eigenschaft
180 unbedingter Geltung gemein hätten. Aber die Kunstgesetze haben vor allem Ausnahmen!

Auch ich habe solche Grundsätze nicht finden können und glaube, daß man sie nicht so bald finden wird. Die Versuche, Künstlerisches restlos auf Natürliches zurückzuführen, werden noch lange immer wieder scheitern. Das Bemühen, Kunstgesetze aufzufinden, kann also höchstens solche Resultate erzielen, wie sie etwa ein guter Vergleich erzielt: Einfluß gewinnen auf die Art, wie sich das Organ des betrachtenden Subjekts einstellt auf die Eigentümlichkeiten des betrachteten Objekts. Der Vergleich bringt näher, was zu weit ist, vergrößert da-
190 durch Detailzüge und setzt ferne, was zu nah ist, wodurch er Überblick gestattet. Keinen größeren Wert als einen derartigen kann man Kunstgesetzen heute zumessen. Aber das ist ja schon viel. Der Versuch, aus gemeinsamen Eigentümlichkeiten Kunstgesetze zu konstruieren, sollte in einem Lehrbuch der Kunst ebensowenig fehlen wie der Vergleich. Aber es sollte nicht beansprucht werden, daß man solche kärgliche Resultate für ewige Gesetze hält, für etwas Ähnliches wie Naturgesetze. Denn nochmals: die Naturgesetze kennen keine Ausnahmen, die Kunsttheorien bestehen vor allem aus Ausnahmen. Was übrigbleibt, kann genügen, wenn es sich als Lehrmethode gibt, als System der Darstellung,
200 dessen Organisation sinnreich und zweckmäßig sein mag mit Rücksicht auf die Erreichung des Lehrziels, dessen Klarheit einfach Klarheit der Darstellung ist, aber nicht behauptet, Klarheit zu sein über die Dinge, die dem Dargestellten zugrunde liegen.

Ich habe höchstens ein solches System angestrebt und weiß nicht, ob ich es erreicht habe. Aber es scheint mir, als wäre es mir gelungen, wenigstens jener Zwangslage zu entgehen, in der man Ausnahmen konzedieren muß. Die Grundsätze des Systems ergeben einen Überschuß der möglichen Fälle über die wirklich vorkommenden. Diesen Fehler haben auch jene Systeme, die trotzdem nicht alle Ereignisse ein-
210 schließen. Ich muß also ebenso ausschließen wie sie. Aber sie tun es durch ästhetische Urteile: schlechtklingend, hart, unschön usw. Während sie das viel anspruchslosere und wahrhaftigere Mittel nicht verwenden: zu konstatieren, daß es sich bloß um Ungebräuchliches handelt. Was wirklich unschön ist, könnte kaum geeignet werden, schön zu

wirken, sicher nicht im Sinne dieser Ästhetiker. Aber was bloß ungebräuchlich ist, kann wohl gebräuchlich werden, muß es aber nicht. Und damit ist die Kompositionslehre einer Verantwortung enthoben, der sie nie hat gerecht werden können, und kann sich auf das beschränken, was wirklich ihre Aufgabe ist: beim Schüler solche Fertigkeiten zu erzielen, daß er imstande ist, etwas von erprobter Wirkung hervorzubringen. 220
Sie braucht nicht Gewähr zu leisten, daß es neu, interessant oder gar schön ist. Aber sie kann verbürgen, daß durch Beachtung ihrer Anweisungen etwas erreicht werden kann, das den handwerklichen Bedingungen älterer Kunstwerke bis zu jenem Punkt ähnelt, wo das Schöpferische auch im Technisch-Mechanischen sich jeder Kontrolle entzieht.

Soviel in diesem Buche auch theoretisiert wird — zum meisten bin ich gezwungen, um falsche Theorien zu widerlegen, beschränkende enge Fassungen bis zum Einschluß der Ereignisse zu erweitern — geschieht es doch stets mit dem vollen Bewußtsein, daß ich nur Ver- 230
gleiche, in dem oben gezeigten Sinn, bringe; Symbole; daß nur bezweckt wird, scheinbar fernliegende Ideen zu verbinden, durch Einheitlichkeit der Darstellung die Faßlichkeit zu fördern, durch den Reichtum der Beziehungen aller Tatsachen zu einer Idee befruchtend und anregend zu wirken. Nicht aber, um neue ewige Gesetze aufzustellen. Wenn es mir gelingen sollte, einem Schüler das Handwerkliche unserer Kunst so restlos beizubringen, wie das ein Tischler immer kann, dann bin ich zufrieden. Und ich wäre stolz, wenn ich, ein bekanntes Wort variierend, sagen dürfte: „Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.“ 240

DIE METHODE DER HARMONIELEHRE

Man teilt den Stoff der musikalischen Kompositionslehre gewöhnlich in drei Gebiete: Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre. Es ist dann:

Harmonielehre: Die Lehre von den Zusammenklängen (Akkorden) und ihrer Verbindungsfähigkeit mit Rücksicht auf ihre architektonischen, melodischen und rhythmischen Werte und Gewichtsverhältnisse.

Kontrapunkt: Die Lehre von der Stimmführungskunst mit Rücksicht auf motivische Kombination (und eventuell von den „kontrapunktischen Formen").

10 Formenlehre: Disposition für den Aufbau und die Entwicklung musikalischer Gedanken.

Diese Einteilung hat den großen Vorzug, daß sie die gesonderte Betrachtung der Faktoren ermöglicht, deren Zusammenwirken die musikalische Kompositionstechnik ausmacht. Aber die Notwendigkeit, jedes Stoffgebiet in sich selbständig auszubilden, erzeugt eine zu weitgehende Trennung. Dadurch verlieren die Teile ihre Beziehungen untereinander, jene Affinität, die die Wiedervereinigung zum gemeinsamen Hauptzweck herbeiführen soll: Harmonielehre und Kontrapunkt haben vergessen, daß sie mit der Formenlehre zusammen Kompositions-
20 lehre sein müssen, und der Schüler, der durch die Harmonielehre harmonisches, durch den Kontrapunkt polyphones Denken und Erfinden erlernt haben sollte, steht ohne Hilfe vor der Aufgabe, die erworbenen Einzelkenntnisse zu verbinden und sie dem Hauptzweck nutzbar zu machen. Deshalb muß — wie bei allen menschlichen Unternehmungen — auch hier ein Mittelweg gewählt werden, und es fragt sich, welche Gesichtspunkte für ihn maßgebend sein sollten.

Es wird für beide, Lehrer wie Schüler, sicher eine Erleichterung sein, wenn alles, was vorgebracht wird, miteinander in so klarem Zusammenhang steht, daß eins aus dem andern herauswächst. Dazu
30 ist vor allem nötig: Beschränkung auf den Stoff, der von allem, was

ihm entfernter liegt, befreit sein muß. Es wird also in unserem Fall, in der Harmonielehre, sicher nützlich sein, das Wesen der Verbindungen lediglich aus dem Wesen der Akkorde abzuleiten, Rhythmisches, Melodisches u. dgl. auszuschalten. Denn die Kompliziertheit, die entstünde, wenn man alle Möglichkeiten der Harmoniefunktionen mit allen Möglichkeiten der Rhythmik und des Motivischen kombinierte, wäre wohl ebenso unüberblickbar für den Lehrer wie für den Schüler. Nichtsdestoweniger wird man aber genötigt sein, gelegentlich selbst auf der untersten Stufe Anweisungen zu geben, deren Nutzen sich erst auf einer höheren erfüllen wird. Denn es soll ja das Vorstudium für die Kompositionslehre sein. Aber man wird nur Anweisungen geben dürfen, die wirklich dem Hauptzweck dienstbar werden können und unbedingt solche zu vermeiden haben, deren Ausführung für den Hauptzweck belanglos ist; die Fertigkeiten entwickelt, die nur als Selbstzweck, bloß weil sie sich aus dem System ergeben, da sind. 40

In diesem Sinn sind alle Harmonielehren, die, nach der alten Generalbaßmethode, dem Schüler die Aussetzung der Stimmen zu bezifferten Bässen auftragen, unzweckmäßig; denn daraus lernt er bloß Stimmführung, was, in beschränktem Maße, eine Nebenaufgabe der Harmonielehre sein könnte. Die Erwartung, daß er dabei von selbst ein Gefühl für gute Akkordfolgen bekommt, ist höchstens so berechtigt, wie die, daß er sie durch Studium der Meisterwerke erwirbt, wo ja diese und bessere Folgen auch vorkommen. Hier wird also dem Talent des Schülers vertraut, was allerdings insbesondere dort das Beste ist, wo der Lehrer nicht imstande ist, aufs Bewußtsein, aufs bewußte Wissen und Können des Schülers mit bewußten Mitteln konsequent einzuwirken. Jedenfalls ist klar, daß so nicht die Hauptsache, sondern nur eine Nebensache geübt wird und daß es unrichtig ist, den Schüler, der die längste Zeit bloß Stimmen ausgesetzt hat über Akkordfolgen, für deren Wirkung ein anderer verantwortlich ist, diesen Schüler unvermittelt vor die Aufgabe zu stellen, Choräle zu harmonisieren, das ist: Akkordfolgen herzustellen, für deren Wirkung er selbst verantwortlich ist; was weder erklärt noch geübt wurde. Gewiß treffen Begabte das ziemlich gut, denn diese bringen meist durchs Gehör und Gedächtnis aus der aufgenommenen Musik ein gewisses Wertgefühl für Harmoniefolgen mit, so daß der Lehrer nicht viel mehr zu tun hat, als kleine Unebenheiten, Schwächen und Monotonien 50 60

in Ordnung zu bringen. Aber der weniger oder anders Begabte steht mit Anweisungen, die sich bloß auf die Stimmführung beziehen, hilflos da und erlernt nie einen Tonsatz zu entwerfen, dessen harmonische Konstruktion durch Folgerichtigkeit wirkt.

Ehemals mochte das Ausführen eines Generalbasses von Wert gewesen sein, als es noch Aufgabe des Klavierspielers war, aus bezifferten Bässen zu begleiten. Das heute zu unterrichten, wo es kein Musiker mehr braucht, ist ebenso zeitraubend wie zwecklos, hindert an der Befassung mit Wichtigerem und verabsäumt vor allem, den Schüler selbständig zu machen. Um den Hauptzweck der Harmonielehre zu erfüllen: Akkorde, ihren Eigenschaften gehorchend, zu solchen Folgen zu verbinden, daß deren Wirkung der jeweiligen Aufgabe entspricht, dazu ist nicht viel Stimmführungskunst nötig. Das bißchen Parallelenverbot, Dissonanzbehandlung u. dgl. erlernt sich ziemlich unschwer. Zudem befassen sich in viel geeigneterer Weise Kontrapunkt und Formenlehre mit der Ausbildung der Stimmen, welche ja ohne motivische Arbeit nicht denkbar ist, während für die Zwecke der Akkordverbindung nicht wesentlich mehr nötig ist, als die Vermeidung unmelodischer Führung, wogegen das gewisse Melodisieren den Geschmack verdirbt und falsche Vorstellungen vom Komponieren hervorruft.

Ich ziehe daher die ältere Methode vor, die von vornherein den Schüler die Folge der Akkorde selbst bestimmen hieß, gehe von einfachen Sätzen, deren Zweck mit den Mitteln wächst, aus, von den einfachsten Kadenzen über die Modulation zu einigen übungsmäßigen Nutzanwendungen. Das hat den Vorteil, daß der Schüler von allem Anfang an in einem gewissen Sinne selbst komponiert. Diese Sätze, die er, geleitet durch die Anweisungen, selbst entwirft, können die Grundlage bilden für die Entwicklung des harmonischen Formgefühls. Sie werden anfangs ohne Anspruch auf Wirkung angefertigt; die Ansprüche steigen mit den zur Verfügung gestellten Mitteln. Er lernt also die Mittel nicht bloß verstehen, sondern sie richtig anwenden. Möglichst bald wird den Aufgaben ein Zweck gestellt: das Befestigen, Ausdrücken der Tonart, die Kadenz; dann das Gegenteil, das Verlassen der Tonart, die Modulation. Diesem Arbeitsgebiet wende ich die größte Aufmerksamkeit zu, denn hierin, wie in der Kadenz, drückt sich ja das Architektonische, Konstruktive des Harmonisierens, des Akkordverbindens am intensivsten aus. Auch hier greife ich auf ältere Methoden

zurück, indem ich die Modulation nicht ruckweise geschehen lasse, wie es in den meisten Harmonielehren durch Verwendung einiger weniger unvermittelt hingesetzter Modulationsakkorde gemacht wird. Sondern es wird angestrebt, daß die Modulation allmählich geschehe, sich vorbereite und entwickle, um so den Unterbau für die motivische Entwicklung zu bilden. Die Analyse der Kunstwerke zeigt, daß die Modulation 110 (etwa die vom Hauptthema zum Seitensatz) fast ausschließlich auf diese Art geführt wird, und da es Aufgabe des Lehrers nur sein kann, dem Schüler die Technik der Meister zu übermitteln und womöglich dabei Anregung zu selbständigem Weiterschaffen zu geben, ist es klar, daß jede andere, rein theoretische Methode unzweckmäßig ist. Es bleibe dahingestellt, ob solche plötzliche Modulationen, wie sie Richter empfiehlt, überhaupt jemals die Grundlage bilden könnten für motivische Entwicklung. Immerhin ist es zweifelhaft; wahrscheinlich aber, daß bei so rascher Modulation diese als einzige empfohlenen Modulationsmittel (der Dominant-Septakkord oder der verminderte Septakkord) 120 viel zu kunstlos und primitiv wären; daß ein Satz, an dem sich ein so intensives harmonisches Drehmoment bemerkbar macht, wohl reicherer und mannigfaltigerer Modulationsmittel bedarf. Anderseits habe ich versucht, möglichst viele Modulationsmittel zu zeigen und ihre Verwendungsmöglichkeiten durchzukombinieren oder wenigstens hiezu Fingerzeige zu geben. Auch bei den Modulationsaufgaben wird anfangs nur die rascheste und einfachste Lösung der Aufgabe angestrebt, aber mit jeder neu zur Verfügung gestellten Handhabe hat sich der Zweck zu erweitern. Wird beispielsweise der Trugschluß angewendet, so soll er die Kadenz vor der Monotonie einer Wiederholung bewahren, ihr aber die 130 steigernde Wirkung dieser Wiederholung sichern. So lernt der Schüler von vornherein mit den aufgewendeten Mitteln die größte Wirkung zu erzielen, die Mittel also voll auszunützen und nicht mehr Mittel anzuwenden, als notwendig sind. Das ist Kompositionslehre, soweit sie in der Harmonielehre möglich ist, aber so weit muß man eben gehen.

Ich habe davon abgesehen, harmonische Analysen in dieses Buch aufzunehmen, da ich solche für überflüssig halte. Wäre der Schüler imstande, aus den Literaturbeispielen das zu entnehmen, was er zum Komponieren braucht, dann müßte man ja nicht Harmonielehre unterrichten. Und es ist ja wirklich möglich, auf diese Art alles 140 zu lernen. Ich selbst habe nie Harmonielehre gelernt, bin also einer

von den vielen, die dafür Beweis sind. Aber die Mehrzahl der Schüler hat Unterweisung nötig, und da ist zu sagen: Wenn schon unterrichtet wird, dann so, daß man alles sagt, was zu sagen möglich ist. Die Analyse ist aber meist mehr eine Probe, die der Autor auf die Richtigkeit seiner Theorie macht, als ein Vorteil für den Schüler. Ich leugne nicht, daß es für den Schüler von Nutzen ist, sich über den Gang der Harmonie in Meisterwerken Rechenschaft zu geben. Aber auf die Art, wie es nötig wäre, nämlich: die harmonische Konstruktion eines 150 ganzen Werkes und die Gewichtsverhältnisse der Akkorde und Akkordfolgen zu prüfen, ist es ja ohnedies im Rahmen einer Harmonielehre nicht möglich. Alles andere aber ist relativ zwecklos. Diese Analysen, in denen gewöhnlich gezeigt wird, durch welche Tonarten ein Thema moduliert, oder, was richtiger wäre: wie viele Akkorde, dem Anschein nach noch so fremd, innerhalb eines Gedankens vorkommen können, ohne daß die Tonart verlassen wird — das zu zeigen ist nicht nötig. Denn wenn dem Schüler die Mittel gegeben werden, das selbst zu machen, versteht er es allein dadurch ja ohnedies schon viel besser, als er es durch die Analyse verstehen könnte — das Harmonische nämlich. 160 Das ebenmäßige Verhältnis der Motive zur Harmonie aber, die Rhythmusentwicklung, mit einem Wort, das eigentlich Kompositionelle daran, gehört, wenn es überhaupt zu erklären ist, nicht in die Harmonielehre. Man zeigt ihm also wieder das Unwesentliche! Und da kann ich nicht verstehen, wie er je das Wesentliche erfassen soll, wenn ihm immer das Unwesentliche als Hauptsache hingestellt wird.

Im allgemeinen habe ich nicht vor, gegen einzelne namentlich angeführte Methoden zu polemisieren und werde mich darauf beschränken, die Dinge so zu erklären, wie ich sie für richtig erkannt habe. Nur wo ich mit einer, wie ich glaube, neuen Darlegung beginne, 170 bin ich genötigt, die ältere, gebräuchliche erst zu widerlegen. Derselbe Grund, der mich hiezu veranlaßt, gebietet mir auch, nicht besonders zu erwähnen, welche der vorgebrachten Ideen ich für neu halte. Als Musiker, der es nicht zusammengelesen hat, sondern was er vorträgt, als Denkresultate seiner Lehr- und Komponiererfahrungen bezeichnen darf, bin ich wohl berechtigt, mich der in wissenschaftlichen Werken üblichen Quellenangaben zu entbinden. Einer so zeitraubenden und unfruchtbaren Arbeit mag sich der unterziehen, dessen Verhältnis zum Lebendigen der Kunst schwächer ist als zum Theoretischen.

Da bekenne ich lieber, daß ich offenbar viele Anregungen bestehenden Systemen verdanke. Wie viele und welche, das weiß ich heute nicht 180 mehr, da sich das durch die Art, wie ich sie verarbeitet habe, längst meiner Kontrolle entzogen hat. Aber es muß gesagt sein: meist schlechten Büchern, falschen Ideen, die mich zwangen, über das Richtige nachzudenken, verdanke ich das Beste, was hier drinsteht. Anderes ergab sich aus der Durcharbeitung des Darstellungssystems von selbst. Alles aber ist Kunstanschauung und als solche unmittelbar. Ich glaube, daß einige der hier vorgebrachten Ideen auf Neuheit Anspruch machen, andere wenigstens durch die präzise oder weite Perspektiven gestattende Darstellung von den bisher bekannten einigermaßen abweichen dürften. Aber ich will gerne auf den Ruhm der Neuheit verzichten, wenn ich 190 es mir dafür schenken darf, mich durch die wichtigsten Harmonielehrbücher durchzufressen.

Dieses Buch möchte womöglich ein Lehrbuch sein und also praktischen Zwecken dienen, das heißt, dem Schüler eine sichere Methode, sich zu üben, an die Hand geben. Aber ich kann deswegen doch nicht darauf verzichten, gelegentlich durch eine Hypothese Ausblicke zu eröffnen auf Zusammenhänge komplizierterer Natur, auf die Ähnlichkeiten und Zusammenhänge des künstlerischen Schaffens mit anderen menschlichen Betätigungen, auf die Wechselbeziehungen zwischen dem Naturgegebenen außer uns und dem wirkenden oder 200 betrachtenden Subjekte. Ich wiederhole: was in dieser Hinsicht gesagt ist, will nicht für Theorie genommen werden, sondern als mehr oder weniger durchgeführter Vergleich, an dem nicht so wichtig ist, daß er in jeder Hinsicht stimme, als daß er zu psychologischen oder physikalischen Umblicken Anlaß gebe. Es ist möglich, daß dieses Buch dadurch für den Normalmusiker, der ja auch heute noch nicht gern angestrengt denkt, ein wenig schwer faßlich wird. Es ist möglich, daß es vielleicht nur ein Buch für Vorgeschrittene oder für Lehrer ist. Das sollte mir leid tun, denn ich hätte vor allem damit gerne den Jüngsten genützt. Aber ich kann daran nichts 210 ändern und muß warten. Hoffentlich ist aber dann die Zeit für die Gedanken, die ich zu sagen hatte, noch nicht vorbei, wenn der Durchschnittsmusiker einmal so weit sein wird, daß man für ihn auch anders als „kurzgefaßt“ oder wie ein unzerreißbares Bilderbuch schreiben darf.

KONSONANZ UND DISSONANZ

Kunst ist auf der untersten Stufe einfache Naturnachahmung. Aber bald ist sie Naturnachahmung im erweiterten Sinne des Begriffs, also nicht bloß Nachahmung der äußeren, sondern auch der inneren Natur. Mit anderen Worten: sie stellt dann nicht bloß die Gegenstände oder Anlässe dar, die Eindruck machen, sondern vor allem diese Eindrücke selbst; eventuell ohne Rücksichtnahme auf deren Was, Wann und Wie. Der Rückschluß auf den ursächlichen äußeren Gegenstand ist hier wegen seiner geringen Unmittelbarkeit vielleicht nur mehr von untergeordneter Bedeutung. Auf ihrer höchsten Stufe befaßt sich die Kunst ausschließlich mit der Wiedergabe der inneren Natur. Nur die Nachahmung der Eindrücke, die nun durch Assoziation untereinander und mit anderen Sinneseindrücken Verbindungen zu neuen Komplexen, zu neuen Bewegungen eingegangen sind, ist ihr Zweck. Auf diesen Stufen ist der Rückschluß auf den äußeren Anlaß von fast unbezweifelbarer Unzulänglichkeit. Auf allen Stufen ist die Nachahmung des Vorbildes, des Eindruckes oder der Eindruckskomplexe nur von relativer Genauigkeit; einerseits wegen der Begrenztheit unserer Fähigkeiten, anderseits, bewußt oder unbewußt, weil sie im Material der Wiedergabe verschieden vom Material oder den Materialien des Anlasses ist, so daß beispielsweise die Wiedergabe von Gesichts- oder Tastempfindungen im Material der Gehörsempfindungen erfolgen mag.

Liegt vielleicht schon der einfachsten Naturnachahmung ein vielfach zusammengesetzter Komplex zugrunde, und ist die Beantwortung der Frage nach den äußern Gegenständen, denen sie nachgebildet ist, von begreiflicher Schwierigkeit, so stellen sich der Analyse unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg, wenn nun der Eindruck auf das betrachtende Subjekt zum Ausgangspunkt der Untersuchungen angenommen wird. Eine wirkliche Theorie aber dürfte, wie Schopenhauer in seiner Farbenlehre zeigt, immer nur vom Subjekt ausgehen. Und wie er die Farben als physiologische Erscheinungen, „als Zustände, Modifikationen des Auges“ betrachtet, so müßte man auf das Subjekt,

auf das Gehör zurückgehen, wollte man eine wirkliche Theorie der Töne begründen. Es ist nun weder meine Absicht, eine solche Theorie oder gar eine Theorie der Harmonien zu geben, noch besitze ich dazu die Fähigkeit und das Wissen, sondern ich strebe bloß an, eine solche Darstellung des musikalischen Kunstmittels der Harmonien zu geben, die eine unmittelbare Anwendung auf die Praxis zuläßt. Es könnte dabei immerhin geschehen, daß ich auf diesem Wege mehr erreiche, als ich anstrebe, da ich nur Klarheit und Beziehungsreichtum der Darstellung mir zum Ziel mache. Aber so wenig ich mich darüber ärgern müßte, ist es doch nicht mein Zweck. Und wenn ich also theoretisiere, so kommt es weniger darauf an, ob diese Theorien richtig sind, mehr aber, ob sie als Vergleiche geeignet sind, den Gegenstand klar zu machen und der Betrachtung Perspektive zu geben. 40

So darf ich also aus zwei Gründen von der Zugrundelegung des Subjekts für meine Betrachtung absehen. Erstens, weil ich nicht eine Theorie der Töne oder der Harmonien, sondern nur eine Darstellung gewisser Kunstmittel geben will; zweitens, weil diese Darstellung nicht beansprucht, für eine Theorie genommen zu werden. Und ich darf also das Objekt, das Material der Musik zur Betrachtung heranziehen, wenn es mir gelingt, das, was ich zeigen will, in Einklang zu bringen mit dem, was man von ihm weiß oder vermutet. 50

Das Material der Musik ist der Ton; worauf er zunächst wirkt, das Ohr. Die sinnliche Wahrnehmung löst Assoziationen aus und setzt Ton, Ohr und Empfindungswelt in Verbindung. Vom Zusammenwirken dieser drei Faktoren hängt alles ab, was in der Musik als Kunst empfunden wird. Zeigt nun gleichwohl, wie eine chemische Verbindung andere Eigenschaften hat, als die Elemente, die sie zusammensetzen, der Kunsteindruck andere Eigenschaften als solche, die sich aus jeder einzelnen seiner Komponenten ableiten ließen, so ist man doch berechtigt, bei der Analyse der Gesamterscheinung für manche Zwecke manche Eigenschaften der Grundbestandteile zur Betrachtung heranzuziehen. Es gestatten ja auch Atomgewicht und Wertigkeit der Bestandteile einen Schluß auf Molekulargewicht und Wertigkeit der Verbindung. Vielleicht ist es unhaltbar, aus einer der Komponenten, etwa aus dem Ton allein, alles ableiten zu wollen, was die Physik der Harmonie ausmacht. Einige Eigentümlichkeiten jedoch wird man aus ihm schon darum entnehmen können, weil das Ohr als vorbestimmtes 60

Aufnahmsorgan für den Ton jedenfalls eine Anlage hat, die sich zu der
70 des Tons etwa verhält, wie gut ineinander passende konkave zu konvexen Teilen. Aber der eine der drei Faktoren, die Welt unserer Empfindungen, entzieht sich einer schärferen Kontrolle so sehr, daß es wohl leichtfertig wäre, sich auf die wenigen Vermutungen, zu denen die Beobachtung Raum hat, mit solcher Sicherheit zu stützen, wie auf die Vermutungen, die man im übrigen Wissenschaft nennt. Es ist in diesem Sinn fast nur wenig von Belang, ob man von einer richtigen oder von einer falschen Hypothese ausgeht. Widerlegt wird sicher sowohl die eine wie die andere einmal werden. Und es kann nur darauf ankommen, solche Vermutungen zugrunde zu legen, die, ohne daß sie für Natur-
80 gesetze gehalten sein wollen, unser formales Bedürfnis nach Sinn und Zusammenhang befriedigen. Gelänge es, aus der Physik des Tones allein die Erscheinungen abzuleiten und zu deuten, die Probleme zu erklären und zu lösen, so käme es wenig darauf an, ob unsere physikalische Erkenntnis vom Wesen des Tons richtig ist. Es ist ganz gut möglich, daß man trotz einer unrichtigen zugrundegelegten Beobachtung auf dem Weg des Schlusses oder der Intuition zu richtigen Resultaten kommt, während es durchaus nicht erwiesen ist, daß richtigere oder bessere Beobachtung auch notwendigerweise die richtigeren oder besseren Schlüsse ergeben müsse. So haben die Alchimisten trotz ihrer
90 schlechteren Instrumente die Möglichkeit, die Elemente ineinander überzuführen, erkannt, während die weit besser ausgerüsteten Chemiker des neunzehnten Jahrhunderts die heute erledigte Meinung von der Unzerlegbarkeit und Unwandelbarkeit der Elemente vertraten. Wenn diese Ansicht heute überwunden ist, so verdanken wir das weder den besseren Beobachtungen, der besseren Erkenntnis, noch den besseren Schlüssen, sondern einer zufälligen Entdeckung. Der Fortschritt also war nicht einer, der mit Notwendigkeit erfolgte, nicht einer, dessen Eintreffen man auf Grund einer gewissen Arbeitsleistung voraussagen konnte, sondern einer, der allen Bemühungen zum Trotz eingetreten
100 ist, unerwartet, unverdient und vielleicht sogar unerwünscht. Muß nun zwar die richtige Deutung das Ziel alles Forschens sein, obzwar ihr Ergebnis fast immer die falsche Deutung ist, so braucht man sich die Freude am Streben zum Deuten dadurch doch nicht verleiden zu lassen, sondern sollte sich im Gegenteil mit ihr begnügen, als dem vielleicht einzig Positiven, das all das Bemühen ergibt.

In dieser Hinsicht ist es also für die Deutung harmonischer Probleme wenig von Belang, ob die Funktion der Obertöne von der Wissenschaft schon widerlegt oder erst angezweifelt wird. Gelänge es, wie gesagt, die Probleme sinnvoll zu deuten und übersichtlich darzustellen, obwohl die Obertontheorie falsch ist, so könnte doch der Zweck erreicht werden, auch wenn sich, was ja nicht unbedingt sein muß, nach einiger Zeit herausstellte, daß beide, Obertontheorie und Deutung, falsch sind. Ich darf das um so beruhigter versuchen, als meines Wissens eine unzweifelhafte Widerlegung bis jetzt noch nicht erfolgt ist, und da kein Mensch imstande ist, alles selbst zu prüfen, bin auch ich genötigt, insolange mit dem vorhandenen Wissen auszukommen, als ich daran glauben darf und kann. Und so werde ich denn bei meinen Betrachtungen von der vielleicht unsicheren Obertontheorie ausgehen, weil, was ich von ihr ableiten kann, sich zu decken scheint mit der Entwicklung der harmonischen Mittel.

Noch einmal: der Ton ist das Material der Musik. Er muß daher mit allen seinen Eigenschaften und Wirkungen für kunstfähig angesehen werden. Alle Empfindungen, die er auslöst, das sind ja die Wirkungen, die seine Eigenschaften kundgeben, nehmen in irgendeinem Sinn Einfluß auf die Form, deren Bestandteil er ist, auf das Tonstück. In der Obertonreihe*), die eine seiner bemerkenswertesten Eigenschaften ist, erscheint nach einigen stärker klingenden Obertönen eine Anzahl schwächer klingender. Zweifellos sind die ersteren dem Ohr vertrauter, die letzteren, fürs Ohr kaum wahrnehmbaren, fremder. Mit anderen Worten: die näherliegenden scheinen mehr oder Wahrnehmbareres beizutragen zu der als kunstfähigen Wohlklang erkannten Gesamterscheinung des Tons, die fernerliegenden weniger oder weniger Wahrnehmbares. Aber daß sie alle dazu beitragen, mehr oder weniger, daß von den akustischen Emanationen des Tons nichts verloren geht, ist wohl sicher. Und ebenso sicher ist es, daß sich die Empfindungswelt irgendwie mit dem ganzen Komplex, also auch mit ihnen auseinandersetzt. Gelangen die fernliegenden auch nicht zum Bewußtsein des analysierenden Ohrs, so werden sie doch als Klangfarbe wahrgenommen.

---

*) Der Schüler kann sich das Phänomen der Obertöne teilweise vorführen, indem er die Tasten c', e', g' tonlos niederdrückt und nun C und eventuell die tiefere Oktave Kontra-C einmal kurz und kräftig (ohne Pedal) anschlägt. Dann werden mit flageolettartigem Klang die Töne c', e', g', die Obertöne, zu hören sein.

Was besagen will, daß das musikalische Ohr den Versuch einer genauen
140 Analyse hier zwar aufgibt, aber den Eindruck wohl anmerkt. Sie werden vom Unterbewußtsein aufgenommen, und wenn sie ins Bewußtsein aufsteigen, werden sie analysiert und ihre Beziehung zum Gesamtklang festgestellt. Diese Beziehung aber ist, noch einmal gesagt, folgende: die näherliegenden tragen mehr, die fernerliegenden weniger bei. Der Unterschied zwischen ihnen ist daher nur graduell und nicht wesentlich. Sie sind, was sich ja auch in den Schwingungszahlen ausdrückt, ebensowenig Gegensätze, wie zwei und zehn Gegensätze sind; und die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, sind falsch. Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analy-
150 sierenden Ohrs ab, sich auch mit den fernliegenden Obertönen vertraut zu machen und damit den Begriff des kunstfähigen Wohlklanges so zu erweitern, daß die gesamte naturgegebene Erscheinung darin Platz hat.

Was heute fern liegt, kann morgen nahe liegen; es kommt nur darauf an, daß man imstande ist, sich zu nähern. Und die Entwicklung der Musik ist den Weg gegangen, daß sie immer mehr von den im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten in den Bereich der Kunstmittel einbezogen hat.

Wenn ich nun die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, obwohl
160 sie unberechtigt sind, weiter verwende, so geschieht das deshalb, weil die Anzeichen dafür da sind, daß die Entwicklung der Harmonie das Unzulängliche dieser Einteilung in kurzer Zeit erweisen wird. Die Einführung einer anderen Terminologie in diesem Stadium hätte keinen Zweck und könnte kaum befriedigend gelingen. Da ich jedoch mit diesen Begriffen operieren muß, definiere ich Konsonanzen als die näher liegenden, einfacheren, Dissonanzen als die entfernter liegenden, komplizierteren Verhältnisse zum Grundton. Die Konsonanzen ergeben sich als die ersten Obertöne und sind desto vollkommener, je näher sie dem Grundton liegen. Das heißt, je näher sie dem Grundton liegen, desto
170 leichter ist es, ihre Ähnlichkeit mit diesem zu erfassen, desto leichter ist es dem Ohr, sie dem Gesamtklang einzuordnen, zu assimilieren, desto leichter, ihren Zusammenklang mit dem Grundton als „ruhenden", keiner Auflösung bedürftigen Wohlklang zu bestimmen. Dasselbe sollte auch für die Dissonanzen gelten. Wenn es nicht stimmt, wenn man die Assimilierungsfähigkeit der gebräuchlichen Dissonanzen nicht nach der-

selben Methode beurteilen kann, wenn der Abstand vom Grundton kein Maß ist für den Grad der Dissonanz, so ist das kein Beweis gegen die hier angeführte Ansicht. Denn es ist schwieriger, diese Unterschiede fein gegeneinander abzuwägen, da sie relativ klein sind. Sie sind durch Brüche mit großen Nennern ausgedrückt; und wie es der Überlegung bedarf, um zu sagen, ob $\frac{8}{234}$ größer oder kleiner ist als $\frac{23}{680}$, während die bloße Abschätzung irreführen kann, ebenso unverläßlich ist die Abschätzung durch das Ohr. Das Bestreben, die fernerliegenden Konsonanzen (die man heute Dissonanzen nennt) als Kunstmittel anzuwenden, mußte also notwendigerweise zu manchem Irrtum, zu manchem Umweg führen. Der Weg der Geschichte, wie er sich kundgibt in dem, was an den gebräuchlichen Dissonanzen das Gebräuchliche ist, führt hier kaum zu einer richtigen Beurteilung der wirklichen Verhältnisse. Das beweisen die unvollständigen oder sonderbaren Tonreihen mancher Völker, die sich aber sicher auch auf die Natur berufen dürfen. Vielleicht sogar sind ihre Töne oft natürlicher (das heißt: genauer, richtiger, besser) als unsere; denn das temperierte System, das nur ein Notbehelf zur Bewältigung der Materialschwierigkeiten ist, hat ja nur in wenigem Ähnlichkeit mit der Natur. Was vielleicht ein Vorteil, aber kaum ein Vorzug ist.

180

190

Die vollkommenste Konsonanz (nach dem Einklang) ist der in der Obertonreihe am frühesten, deshalb am häufigsten vorkommende und dadurch am stärksten klingende Ton: die Oktav. Die nächstvollkommene die Quint, dann die große Terz. Die kleine Terz, die große und kleine Sext sind teils nicht Verhältnisse zum Grundton, teils nicht in aufsteigender Richtung. Das erklärt, warum früher die Frage offen sein konnte, ob sie überhaupt Konsonanzen sind. Dagegen ist die als unvollkommene Konsonanz bezeichnete Quart ein Verhältnis zum Grundton, aber in der entgegengesetzten Richtung; sie könnte daher ebenso wie die kleine Terz, große und kleine Sext zu den vollkommenen Konsonanzen gezählt werden oder zu den Konsonanzen schlechtweg, was ja auch manchmal geschieht. Aber die Entwicklung der Musik hat hier einen anderen Gang genommen und der Quart eine Sonderstellung gegeben. Als Dissonanzen werden nur bezeichnet: die große und kleine Sekund, die große und kleine Sept, die Non usw., ferner alle verminderten und übermäßigen Intervalle, also verminderte und übermäßige Oktav, Quart, Quint usw.

200

210

Unsere Durskala, die Tonreihe *c, d, e, f, g, a, h,* deren Töne auch den griechischen und den Kirchentonarten zugrunde lagen, läßt sich als durch Naturnachahmung gefunden erklären; Intuition und Kombination haben mitgeholfen, die wichtigste Eigenschaft des Tons, seine Obertonreihe, die wir uns wie alles gleichzeitig Klingende in der Vertikalen gelagert vorstellen, umzudenken in die Horizontale, ins Ungleichzeitige, ins nacheinander Klingende. Das natürliche Vorbild, der Ton, zeigt folgende Eigenschaften:

1. Ein Klang ist zusammengesetzt aus einer Reihe mitklingender
10 Töne, den Obertönen; er bildet also einen Akkord. Diese Obertöne sind von einem Grundton *C*

$$c,\ g,\ c_1,\ e_1,\ g_1,\ (b_1),\ c_2,\ d_2,\ e_2,\ f_2,\ g_2 \text{ usw.}$$

2. In dieser Reihe klingt das *c* am stärksten, weil es am häufigsten vorkommt, und weil es als Grundton außerdem wirklich, das heißt: selbst klingt.

3. Nach dem *c* am stärksten klingt das *g*; weil es früher, also öfter vorkommt als die andern Töne.

Denkt man sich dieses *g* verwirklicht (was bei den horizontalen Erscheinungsformen der Obertonreihe ja vorkommt, wenn beispiels-
20 weise die Quint eines in *c* gestimmten Horns angeblasen wird), so hat dieses *g* (als wirklich klingender Ton) selbst Obertöne, und zwar:

$$g_1,\ d_2,\ g_2,\ h_2,\ d_3 \text{ usw.,}$$

wobei die Voraussetzung dieses *g*, samt seinen Obertönen, das *C* (der Grundton des Horns) ist. Wobei also der Fall eintritt, daß auch die Obertöne des Obertons zu wirken beginnen.

Es ergibt sich also:

4. Ein wirklich klingender Ton (das *g*) stellt sich dar als abhängig von einem eine Quint unter ihm liegenden Ton *C*.

Das läßt den Schluß zu:

30 Dieser Ton *C* ist ebenso abhängig von einem eine Quint tiefer liegenden Ton *F*.

Nimmt man nun C als den Mittelpunkt an, so läßt sich die Situation des C darstellen durch zwei Kräfte, von denen die eine abwärts, nach F, die andere aufwärts, nach G zieht:



Dabei ist die Abhängigkeit des G vom C, welche, genau genommen, ebenfalls in derselben Richtung wirkt wie die Kraft des F, so zu denken, wie die Kraft eines Menschen, der sich an einem Balken anhält und dadurch mit seiner Körperkraft der Schwerkraft entgegenwirkt. Er zieht ebenso und in der gleichen Richtung an dem Balken, wie die Schwerkraft an ihm. Aber die Wirkung ist die, daß seine Kraft der Schwerkraft *entgegenarbeitet*, und das berechtigt, die beiden Kräfte als entgegengesetzt wirkend darzustellen.

Ich werde über diese Eigentümlichkeit noch manchmal sprechen und manche Schlüsse daraus ziehen. Wichtig ist vorläufig die Konstatierung, daß diese drei Töne in einem sehr nahen Verhältnis zueinander stehen, verwandt sind. G ist der erste Oberton (außer c) von C, und c der von F. Ein solcher ist dem Grundton (nächst den Oktaven) am ähnlichsten, trägt also am meisten zur Charakteristik des Klanges, zum Wohlklang bei.

Ist man berechtigt, von den Obertönen des G anzunehmen, daß sie zur Verwirklichung gelangen können, dann darf man diese Annahme analog auch auf F anwenden. Es verhält sich ja F zu C wie C zu G. Und es erklärt sich so, wie die Reihe, die schließlich gefunden werden konnte, zusammengesetzt ist aus den wichtigsten Bestandteilen eines Grundtons und seiner nächsten Verwandten. Dieser nächsten Verwandten, die ihn erst zu einem fixen Punkt machen, indem sie ihn durch ihre in entgegengesetzten Richtungen wirkenden Kräfte im Gleichgewicht erhalten. Diese Reihe stellt sich dar als ein Niederschlag aus den Eigentümlichkeiten der drei Faktoren, als vertikale Projektion, als Addition:

Grundton	Obertöne										
F	*f*	*c*	. .	*f*	.	*a*					
C		*c*			*g*		*c*		*e*		
G					*g*			*d*		*g*	*h*
	f	*c*			*g*	*a*		*d*	*e*		*h*

Die Addition der Obertöne (die sich wiederholenden weggelassen) ergibt die sieben Töne unserer Skala. Hier sind sie noch nicht zur Reihe geordnet. Aber auch die ergibt sich, wenn man annimmt, daß auch die weiteren Obertöne wirken. Und das darf man wohl nicht bloß, das muß man. Das Ohr hätte die relative Höhe der gefundenen Töne auch dadurch bestimmen können, daß es sie mit gespannten Saiten verglich, die ja länger oder kürzer werden, wenn der Ton tiefer oder höher ist. Aber es konnte sich auch auf die Führung der fernerliegenden Obertöne verlassen. Die Addition ergibt:

Grundton	Obertöne
F	*f . . . c . . f . a . c . (es) f g a b c usw. f usw.*
C	*c . . . g . . c . e . g . (b) c d e f g usw.*
G	*g . . . d . . g . h . d . (f) g a h c d*
	(es) (b)
	c d e f g a h c d e f g a h c d,

unsere C-Dur-Skala.

Dabei stellt sich ein interessantes Nebenresultat ein.

Die beiden Töne *e* und *h* erscheinen in der ersten Oktav getrübt durch *es*, respektive *b*. Das erklärt, warum es fraglich sein konnte, ob die Terz Konsonanz ist, und zeigt, warum in unserem Tonalphabet *b* und *h* vorkommen. Man war (durch die erste Oktave) im Zweifel, welcher der richtige Ton ist*). Die zweite Oktave (in der die Obertöne des *F* und *C* schon schwächer klingen müssen) entschied zugunsten des *e* und des *h*.

Ob die Pfadfinder der Tonkunst diese Reihe durch Intuition oder durch Kombination gefunden haben, entzieht sich unserer Beurteilung und ist auch belanglos. Immerhin darf man Theoretikern, die komplizierte Lehren aufstellen, entgegenhalten, daß man denen, die gefunden haben, neben dem Instinkt auch Überlegung zutrauen muß. Es ist also gar nicht unmöglich, daß hier das Richtige durch die Vernunft allein entdeckt wurde, daß also nicht dem Gehör allein, sondern auch der Kombination ein Teil des Verdienstes gebührt. Wir sind nicht die ersten, die denken!

---

*) Das erklärt vielleicht auch, warum es Kirchentonarten gab: Man fühlte die Wirkung eines Grundtons, wußte aber nicht welcher es ist, deshalb probierte man es mit allen. Und die Akzidenzien sind vielleicht Zufälle der gewählten Tonart, aber nicht der natürlichen, der zugrunde liegenden.

Die Auffindung unserer Skala war für die Entwicklung unserer Musik ein Glücksfall. Sowohl was den Erfolg anbelangt, als auch in dem Sinn, daß wir ebensogut eine andere Reihe hätten finden können, wie beispielsweise die Araber, die Chinesen und Japaner oder die Zigeuner. Daß deren Musik sich nicht zu solcher Höhe entwickelt hat wie die unsere, muß nicht unbedingt die Folge ihrer unvollkommenen Tonreihe sein, sondern kann auch an ihren unvollkommenen Instrumenten liegen oder sonst von einem Zufall abhängen, der sich in diesem Zusammenhang der Beurteilung entziehen muß. Jedenfalls, diese Tonreihe allein ist es nicht, der wir die Entwicklung zu danken haben. Und vor allem: diese Tonreihe ist nicht das Letzte, das Ziel der Musik, sondern eine vorläufige Station. Die Obertonreihe, die das Ohr zu ihr geführt hat, enthält noch viele Probleme, die eine Auseinandersetzung nötig machen werden. Und wenn wir diesen Problemen augenblicklich noch entrinnen, so verdanken wir das fast ausschließlich einem Kompromiß zwischen den natürlichen Intervallen und unserer Unfähigkeit sie zu verwenden. Jenem Kompromiß, das sich temperiertes System nennt, das einen auf eine unbestimmte Frist geschlossenen Waffenstillstand darstellt. Diese Reduktion der natürlichen Verhältnisse auf handliche wird aber die Entwicklung auf die Dauer nicht aufhalten können; und das Ohr wird sich mit den Problemen befassen müssen, weil es will. Dann wird unsere Skala ebenso aufgehen in eine höhere Ordnung, wie die Kirchentonarten in der Dur- und Molltonart aufgegangen sind. Ob dann Viertel-, Achtel-, Drittel- oder (wie Busoni meint) Sechsteltöne kommen, oder ob man direkt zu einer 53tönigen Skala übergehen wird, die Dr. Robert Neumann*) berechnet hat,

90

100

110

*) Dr. Robert Neumann teilt mir darüber unter anderem folgendes mit: „Indem immer mehr von den möglichen Zusammenstellungen aus unseren 12 temperierten Stufen als Harmonie empfunden und verwendet werden, erschöpft sich der Vorrat unbenutzter Möglichkeiten allmählich und endlich wird das Bedürfnis nach immer neuer Harmonik (und Melodik) die Schranken des Systems durchbrechen. Dann dürfte es zu neuen engstufigeren Temperatursystemen kommen, später vielleicht sogar zu selbständiger Freiheit im Gebrauche aller denkbaren Intervalle bzw. Schwingungsverhältnisse. Die Einteilung der Oktave in 53 gleiche Teile wäre nun ein Beispiel eines neuen Temperatursystems, das einmal praktisch in Betracht kommen könnte: falls nämlich, wenn die Musik so weit entwickelt sein wird, daß sich das Bedürfnis nach einem im Vergleich zum jetzigen etwa viermal tonreicheren System einstellte, auch noch (oder richtiger wieder) das Bedürfnis

nach möglichst reinem Klange der durch die ersten Obertöne bestimmten Grundintervalle vorhanden sein wird, und man zugleich auf die Bequemlichkeit einer Temperatur nicht etwa wird verzichten wollen. Als Zwischenstufen zwischen der 12- und der 53-Teilung der Oktave kämen dabei nur Teilungen nach Vielfachen von 12 in Betracht, also die in 24, 36 und 48 Teile, denn alle anderen Teilzahlen gäben keine hinreichend genaue Quint. Am nächsten liegt jedenfalls eine Teilung jedes Halbtons in zwei gleiche Teile, wodurch die Oktave in 24 Teile geteilt würde. Daraus könnte man dann durch weitere Zweiteilung 48 Teile erhalten. $^1/_{48}$Oktave und $^1/_{53}$ sind fast gleichgroß, die 53teilige Temperatur ist der 48teiligen jedoch durch viel größere Reinheit der Konsonanzen überlegen. Das 48er System hat natürlich dieselben Grundintervalle wie unser 12teiliges Temperatursystem, aus dem es sich ableitet. Nun ist unsere temperierte Quint ja jetzt rein, die des 53er Systems jedoch etwa um das $28^2/_3$fache reiner; die Terz des letzteren ist etwa neunmal reiner als unsere und somit reiner als unsere Quint, die nur siebenmal reiner ist als die Terz."

Der Durchschnittsmusikant wird über solche Überlegungen lachen und ihren Zweck nicht einsehen wollen. Es ist klar, daß die Obertöne, wie sie zur 12-Teilung der einfachsten Konsonanz, der Oktav, geführt haben, einmal auch die weitere Differenzierung des Klanges hervorbringen werden. Unseren Nachkommen wird dann eine Musik wie die heutige, da sie das Wesen des Klanges nicht bis zu Ende ausgehört hat, so unvollkommen erscheinen, wie uns eine Musik erscheinen müßte, die noch nicht einmal innerhalb der Oktav differenziert; oder, um einen Vergleich zu gebrauchen, den man nur zu Ende denken muß, um zu sehen, wie sehr er zutrifft: wie eine Musik, deren Klänge keine Tiefe, keine Perspektive haben, wie sich beispielsweise die japanische Malerei primitiv ausnimmt gegen unsere, weil es ihr durch das Fehlen der Perspektive an Tiefe mangelt. Das wird einmal anders werden, wenn auch nicht so bald, als manche meinen; und auf andere Art und nicht aus Gründen, sondern aus Ursachen: nicht von außen, sondern von innen wird es kommen; nicht durch Nachahmung irgendwelcher Vorbilder und nicht als technische Errungenschaft. Denn weit weniger als eine Sache des Materials ist es eine geistige, und hiezu muß der Geist bereit sein.

Die Mode der letzten Jahre: die Kultur älterer, morgenländischer und exotischer Völker gegen die Europas auszuspielen, scheint auch auf die Musik übergreifen zu wollen. Ob die Leistungen dieser Völker an sich gleich groß oder größer sind, so stellen sie doch entweder die höhere Ausbildung eines niedrigeren oder die niedrigere Ausbildung eines höheren Entwicklungsstadiums dar, und das wahre Verhältnis dieser Kulturen zur europäischen und umgekehrt läßt sich vergleichen dem Verhältnis der reitenden Kuriere zur optischen Telegraphie und dieser zur drahtlosen Telegraphie: So wie die primitivste Form der zweiten die höchste der ersten an Schnelligkeit übertrifft, so überlegen ist die primitivste der dritten der höchsten der zweiten. Während jedoch technische Errungenschaften fast immer, geistige und kulturelle vielleicht manchmal ohne weiteres übernommen werden können, begegnet man auf dem Gebiete der Musik als erster Schwierigkeit der Frage, welches denn hier die Kriterien der höheren Kultur seien.

Nimmt man an, daß die *Mehrstufigkeit* der Skala ein höheres Entwicklungsstadium bedeutet, so ergeben sich durch das Mehr an Stufen soviel mehr Möglichkeiten der Melodiebildung, daß aller Wahrscheinlichkeit nach die Zeit, um welche eine solche Musik älter ist als unsere, gar nicht ausreicht, um viel weiter zu kommen, als bis zur Ausbildung einstimmiger Kombinationen; daß somit dort alle Mehrstimmigkeit bestenfalls ein ungeklärtes Anfangsstadium bedeutet, dem vergleichbar, in welchem unsere Musik sich vor mehreren Jahrhunderten befand. Inzwischen hat unsere Musik die sich aus sieben Tönen ergebenden Verhältnisse nicht nur in einer Stimme, sondern auch, und bei gleichzeitiger Ausbildung der motivischen Logik, in mehreren Stimmen ziemlich erschöpfend ausgenützt und steht eben im Begriff, dasselbe mit 12 Tönen anzustreben. Gerne sei zugegeben, daß mit primitiveren Kombinationen dasselbe ausdrückbar sein kann wie mit höheren. Aber dann muß das auch für uns gelten und dann könnte uns nur eine Erweiterung des Gedankenkreises eine Weiterentwicklung bringen. Wohl soll nicht übersehen werden, daß eine Tonfolge bis zu einem gewissen Grad schon ein musikalischer Gedanke ist und daß die Zahl solcher Gedanken größer ist, je mehr Töne zur Verfügung stehen. Jedoch 12 Töne durch die zweite Dimension, die Mehrstimmigkeit, zum Quadrat erhoben, ergeben mutmaßlich ebensoviel Kombinationen wie 24 Töne, die nur einstimmig, in einer Dimension, kombiniert werden. Jedenfalls aber noch genug, um das Bedürfnis nach Mehrstufigkeit einstweilen nicht aufkommen zu lassen.

Noch anders aber stellt sich die Sache, wenn man nicht die Mehrstufigkeit als das höhere Stadium ansieht, sondern die *Mehrstimmigkeit*: die Heranziehung mehrerer Stimmen zur Darstellung des Gedankens und seiner Verzweigungen. Daß eine solche Darstellung zumindest konzentrierter ist, weil sie einen Teil — wenigstens — des Darzustellenden, zu welchem Einstimmiges auch die Zeit braucht, durchs Gleichzeitigklingen in den Raum verlegt, wird ohneweiters zugegeben werden müssen.

Erwägt man jedoch, daß nebst den Adelserfordernissen: Vornehmheit, Ungewöhnlichkeit und Wahrhaftigkeit nur die Intensität als Kriterium wahrer Kunst gelten kann, so wird klar, daß man auch jene, welche der Malerei und Bildhauerei die Nachahmung exotischer und primitiver Kunst — bis zur Negerplastik und Kinderzeichnung — empfohlen haben, und insbesondere diese, welche, da ihnen jedes Begreifen und alle Begriffe fehlen, auch die Sprache reduziert um die Begriffe zu einer Vierteltonkunst ausgestalten wollen, daß man also alle solche unbesorgt abweisen darf: sie sind zwar modern (denn sie wissen nicht, worauf es ankommt), aber nicht zukünftig. Denn mehr noch als zum Modernen ist fürs Zukünftige der richtige Zeitpunkt wichtig. Wer Regen voraussagt und den Zeitpunkt verfehlt, ist ein schlechter Prophet; und ein Arzt, der einen begraben läßt, der noch nicht tot ist, eine Frau, die ein Kind gebärt, ehe es leben kann, eilen der Zeit auf nicht vorbildliche Weise voran. Es ist nicht bloß der Ton, sondern auch das Zeitmaß, was die Musik macht, und es ist das typische Merkmal der Dilettanten aller Gebiete und Richtungen, daß ihnen mindestens für eines von beiden — Ton oder Zeitmaß — jedes Gefühl versagt ist.

läßt sich nicht voraussagen. Vielleicht wird diese neue Teilung der Oktave sogar untemperiert sein und mit unserer Skala nur noch wenig gemeinsam haben. Jedenfalls erscheinen Versuche, in Viertel- oder Dritteltönen zu komponieren, wie sie hie und da unternommen werden, mindestens solange zwecklos, als es zu wenig Instrumente gibt, die sie spielen könnten. Wahrscheinlich, wenn Ohr und Phantasie dafür reif sein werden, wird die Reihe und werden die Instrumente mit
120 einem Schlag da sein. Sicher ist, daß diese Bewegung heute vorhanden ist, sicher, daß sie zu einem Ziel führen wird. Mag sein, daß auch hier viel Umwege und Irrtümer zu überwinden sein werden, daß auch diese zu Übertreibungen oder zu dem Wahn führen werden, es sei nun das Endgültige, Unveränderliche gefunden. Vielleicht wird man auch hier zur Aufstellung von Gesetzen und Tonleitern gelangen und denen eine ästhetische Ewigkeitsbedeutung zumessen. Für den Weitblickenden bedeutet auch das nicht das Ende. Er erkennt: jedes Material kann kunstfähig sein, wenn es so weit klar ist, daß man es seinem mutmaßlichen Wesen entsprechend bearbeiten kann; aber
130 doch nicht so klar, daß der Phantasie nicht noch in den unerforschten Bezirken Raum bliebe, um sich durch die Mystik mit dem Weltall in Verbindung zu setzen. Und da uns die Hoffnung bleibt, daß unserem Verstande die Welt noch lange ein Rätsel sein wird, ist wohl allen Beckmessern zum Trotz noch nicht das Ende der Kunst da.

Ist die Skala die Nachahmung des Tons in der Horizontalen, im Nacheinander, so sind die Akkorde Nachahmung in der Vertikalen, im Miteinander. Ist die Skala Analyse, so ist der Akkord Synthese des Tons. Von einem Akkord verlangt man, daß er aus drei verschiedenen Tönen bestehe. Der einfachste solcher Akkorde ist selbst-
140 verständlich derjenige, der den einfachsten und deutlichsten Wirkungen des Tons am meisten ähnelt, der aus Grundton, großer Terz und reiner Quint bestehende Durdreiklang. Er ahmt den Wohlklang des Tons in der Weise nach, daß er, das Fernerliegende vernachlässigend, das Näherliegende verstärkt. Er ist dem Ton zweifellos ähnlich, aber nicht ähnlicher als beispielsweise assyrische Menschendarstellungen ihren Modellen. Ob man zur Verwendung solcher Dreiklänge dadurch gelangt ist, daß man die Möglichkeit fand, zum Grundton zunächst die Quint, dann aber auch die große Terz singen zu lassen, also gleichsam harmonisch, oder indem man Stimmen so führte, daß deren Zusammen-

treffen auf keinen andern als solchen Akkorden erfolgte, läßt sich heute 150
kaum mehr mit Bestimmtheit nachweisen. Es ist wahrscheinlich, daß derartige Zusammenklänge bereits als Wohlklang empfunden wurden, ehe die polyphone Schreibweise sich ihrer bedienen konnte. Immerhin aber ist es nicht ausgeschlossen, daß umgekehrt einstimmige Melodie und Tonleitern vor den Akkorden vorhanden waren, und daß der Schritt von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit nicht in der Weise gemacht wurde, daß man einem Ton oder einer Tonfolge der Melodie einen Akkord als Begleitung unterlegte; sondern in der Weise, daß man zwei oder drei Melodien, deren eine eventuell die Hauptmelodie war, gleichzeitig sang. Wie immer das aber in den Uranfängen 160
der Musik gewesen sein mag: für unsere heutige Musik sind seit mindestens vierhundert Jahren beide Methoden, die harmonische und die polyphone, in gleicher Weise entwicklungstreibend gewesen. Es geht daher kaum an, die Akkorde nur auf dem einen der beiden Prinzipien aufzubauen, sie so darzustellen, als ob sie sich durch Selbstbefruchtung entwickelt hätten, wie dies meist in der Harmonielehre geschieht; oder die Polyphonie rein als Stimmführung zu erklären, die innerhalb gewisser, nur vom Zeitgeschmack gezogener Grenzen das Zusammentreffen zu Akkorden nicht berücksichtigt, wie das im Kontrapunkt geschieht. Richtig ist vielmehr, daß sowohl die Entwicklung der 170
Harmonien durch melodische als auch die Entwicklung der Stimmführungsmöglichkeit durch harmonische Prinzipien nicht nur wesentlich beeinflußt, sondern geradezu vielfach bestimmt wurde. Jede Betrachtung aber, die nur das eine oder andere Prinzip heranzieht, wird zu Ereignissen kommen, die sich in ihrem System nicht unterbringen lassen. Dadurch entstehen dann die vielen Ausnahmen. Dadurch entstehen die vielen Stellen, wo der Lehrer ein unvorsichtigerweise gegebenes Verbot durch eine ungern gegegebene Gestattung wieder aufheben muß. Und die vielen Stellen, wo der Lehrer sagen muß: „Es ist nun einmal so und nicht anders“, ohne irgendwie begründen 180
zu können, warum. Wo der Schüler als gegeben hinnehmen muß, was ihm vom Lehrer aufgezwungen wird und zwar „nach Nam,“ aber nicht „nach Art“ fragen darf.

Es sieht auf den ersten Blick aus, als ob das im Widerspruch stünde zu dem, was ich in der Einleitung über die Aufgabe der Harmonielehre und in dem Kapitel über „Harmoniefremde Noten“

sage. Das widerspricht aber nur scheinbar. Denn wenn ich zu erkennen gebe, daß die oder jene Akkordfolge aus melodischen Ursachen zu erklären ist, so ist das ja noch weit verschieden von einem Vor-
190 gehen, welches dem Schüler aufträgt, etwas deshalb, weil es melodisch entstanden ist, nur melodisch auszuführen; wie es mit den Durchgangs- und Wechselnoten geschieht, die man längst als Akkordbestandteile ansehen würde, wenn nicht das System der harmoniefremden Noten so viel bequemer wäre.

Die Betrachtung und Beurteilung der harmonischen Ereignisse macht eine übersichtliche Einteilung nötig. Diese Einteilung wird desto vollkommener sein, je mehr sie berechtigte Ansprüche erfüllt. Ich finde nun, daß die lange gebräuchliche Lehrmethode, wenn man davon absieht, daß sie kein System ist, und daß sie nur bis zu einem
200 gewissen Punkt führen kann, den meisten Anforderungen, die man stellen darf, entspricht, und baue daher auch meine Betrachtungen ebenso auf. Sie geht, indem sie sich zuerst mit den leitereigenen Dreiklängen befaßt, in der Tat von den einfachsten Gebilden aus und baut dieses System zweckmäßig aus, wenn sie darauf die übrigen leitereigenen Akkorde, die Vier- und Fünfklänge, folgen läßt und dann, nachdem sie durch die Kadenz eine Anwendungsform der leitereigenen Akkorde gezeigt hat, zu den leiterfremden übergeht und auch hier, in der Modulation usw., Anwendungsformen zeigt. Was ich gegen diese Methode einzuwenden habe, werde ich später zeigen. Aber bis
210 zu einem gewissen Punkt ist sie brauchbar und so weit will ich ihr folgen.

Der harmonische Sinn der Tonart ist seinem ganzen Umfange nach nur im Zusammenhang mit dem Begriff der Tonalität verständlich, weshalb dieser vor allem erläutert werden soll. Die Tonalität ist eine sich aus dem Wesen des Tonmaterials ergebende formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen. Zu diesem Zweck ist es notwendig, im Laufe eines Tonstücks nur solche Klänge und Klangfolgen, und beide nur in solcher Anordnung zu verwenden, daß die Beziehung auf den Grundton der Tonart des Stückes, auf die Tonika, unschwer aufgefaßt werden kann. Ich werde
220 auch im Weiteren in manchem Sinne mich mit der Tonalität auseinanderzusetzen haben, kann mich also hier darauf beschränken, bloß zweierlei auszuführen: 1. daß ich sie nicht halte, wofür sie scheinbar alle Theoretiker vor mir gehalten haben: für ein ewiges Gesetz, ein Naturgesetz der

Musik, obwohl dieses Gesetz den einfachsten Bedingungen des naturgegebenen Vorbilds, des Tons und des Grundakkords, entspricht; daß es aber 2. für den Schüler unerläßlich ist, alles das, worauf diese Wirkung beruht und wie sie erzielt wird, eingehend kennen zu lernen.

Wenn in einem geschlossenen Tonstück alle Akkorde in Folgen erscheinen, deren Rückbeziehung auf einen gemeinsamen Grundton möglich ist, so kann man von einer Ausdehnung der Idee des Klanges 230 (die man sich vertikal vorstellt) auf das horizontale Geschehen sprechen. Alles Folgende entspringt der Grundvoraussetzung, rückbezieht sich auch als Gegensatz auf sie, ergänzt und entwickelt sie und führt wieder zu ihr, die somit in jeder Hinsicht als Zentrum, als Keim behandelt ist, zurück. Den Wert einer solchen Darstellungsmethode kann auch der nicht übersehen, der nicht glaubt, daß sie ein unbedingtes Erfordernis aller Darstellung überhaupt ist. So muß beispielsweise nicht jede Lebensgeschichte mit der Geburt oder gar mit den Voreltern des Helden beginnen und mit seinem Tode enden. Solche Geschlossenheit ist nicht unerläßlich und darf sofort entfallen, wenn es sich um die Darstellung 240 einer anderen Absicht handelt, wie etwa: einen bestimmten charakteristischen Lebensabschnitt zu zeigen. Ob die Beziehung sämtlicher Ereignisse auf die Grundvoraussetzung, den Grundakkord, als unentrinnbarer Zwang bezeichnet werden muß, weil sie — wie gesagt — gute Wirkung durch formale Geschlossenheit sichert und den einfachsten Bedingungen des Materials entspricht, darf wohl bezweifelt werden, wenn die Frage aufgeworfen wird, ob sie eben nicht bloß den einfacheren Bedingungen entspricht; und insbesondere: ob sie auch den komplizierteren noch entspricht. Um sich darüber ein Urteil zu verschaffen, ist es noch nicht nötig und auch nicht genügend, an die Durch- 250 führungsteile in Sonaten und Sinfonien oder gar an das Verhältnis der Harmonien in durchkomponierten Opern zu denken. Man muß nicht einmal die heutige Musik in Betracht ziehen. Es genügt, einen Tonsatz, etwa von Wagner, Bruckner oder Hugo Wolf, anzusehen, um den Zweifel aufkommen zu lassen, ob der Fülle von Momenten, die ebensogut anderswohin weisen, die prinzipienstarre Aufrechterhaltung eines gleichen Grundtons zu Anfang und zu Ende eines Stücks noch organisch ist; ob die Anwendung dieses traditionellen Kunstgriffs hier nicht bloß geschieht, weil er Tradition ist; ob so nicht aus einem formalen Vorteil eine formalistische Marotte entstanden ist; ob die Tonalität nicht 260

vielleicht mehr die rein äußerliche Anerkennung eines ersessenen Rechts bedeutet, als daß sie einer konstruktiven Notwendigkeit entspringt.

Aber mit ersessenen Rechten geht es so: sie werden einmal durchgesessen. Ist es etwa der Tonalität in den Kirchentonarten anders ergangen? Wir haben heute leicht sagen: „Die Kirchentonarten waren unnatürlich, aber unsere Tonarten decken sich mit der Natur.“ Daß sie sich mit der Natur decken, hat man wohl seinerzeit auch von den Kirchentonarten geglaubt. Übrigens: wie weit decken sich unser Dur und Moll mit der Natur, da sie doch temperiertes System sind? Und
270 was ist mit jenen Teilen, die sich nicht decken? Von denen geht eben die Revolutionierung aus. In den Kirchentonarten gab es solche Momente, die zur Auflösung gedrängt haben; das können wir heute leicht erkennen. Beispielsweise der Umstand, daß die Schlußakkorde fast immer Durakkorde waren, obwohl in Dorisch, Äolisch und Phrygisch Mollakkorde leitereigen gewesen wären. Sieht das nicht so aus, als ob der Grundton sich am Schluß von dem auf ihn ausgeübten unnatürlichen Zwang befreite und, indem er seine Obertöne durchsetzte, sich auf seinen natürlichen Wohlklang besänne? Vielleicht war es diese Erscheinung, die die Unterschiede zwischen den einzelnen Kirchentonarten
280 so weit aufhob, daß nur mehr zwei Hauptcharaktere übrigblieben, Dur und Moll, in denen alles enthalten war, was die Charakteristik der sieben Reihen ausmachte. Wir haben in unserem Dur und Moll ähnliche Erscheinungen. Vor allem die, daß man in jeder Tonart (man nennt das erweiterte Tonalität) unter dem Vorwand der Ausweichung fast alles bringen kann, was in anderen, sehr fremden Tonarten leitereigen ist, ja, daß man die Tonart geradezu ausschließlich durch andere Akkorde ausdrückt, als durch ihre leitereigenen, ohne daß man deshalb die Tonalität für aufgehoben ansieht. Besteht sie aber dann wirklich noch? „Wirklich, das heißt: wirkend“, als Wirkung des Grundtons? Oder ist
290 sie damit nicht eigentlich schon aufgehoben?

Nichtsdestoweniger ist es notwendig, wie gesagt, daß der Schüler lerne, den Kunstgriff, vermöge dessen die Tonalität hergestellt wird, zu handhaben. Nicht nur ist die Entwicklung noch nicht so weit vorgeschritten, als daß man schon von der Absetzung der Tonalität sprechen könnte; die Notwendigkeit, ihre Bedingungen zu erklären, ergibt sich auch aus dem Bedürfnis, ihre Wirkungen in den Schöpfungen der älteren Kunst zu erkennen. Läßt auch die Gegenwart uns eine Zukunft ahnen,

die sich von dem einengenden Zwang dieses Prinzips befreit hat, so bedeutet es dennoch sogar noch heute, viel mehr aber in der Vergangenheit unserer Kunst eines der wichtigsten Kunstmittel. Eines der Mittel, 300 die am meisten dazu beitragen, den Werken jene materialentsprechende Ordnung zu sichern, die sosehr den ungetrübten Genuß der in ihnen enthaltenen wesentlicheren Schönheiten erleichtert. Eine der vornehmsten Aufgaben der Lehre ist es, den Sinn für die Vergangenheit zu wecken und gleichzeitig den Ausblick auf die Zukunft zu öffnen. Auf diese Art darf sie historisch sein: daß sie die Verbindungen herstellt zwischen dem, was gewesen ist, dem, was ist, und dem, was mutmaßlich sein wird. Der Historiker kann produktiv werden, wenn er nicht Geschichtsdaten, sondern Geschichtsauffassung vorbringt, wenn er sich nicht darauf beschränkt, einfach aufzuzählen, sondern sich bemüht, aus 310 der Vergangenheit die Zukunft zu lesen.

Auf unseren Fall angewendet heißt das: Der Schüler lerne die Gesetze und Wirkungen der Tonalität so, als ob sie noch heute herrschend wären, aber er wisse von den Bewegungen, die zu ihrer Aufhebung führen. Er wisse, daß die Bedingungen zur Auflösung des Systems mitenthalten sind in den Bedingungen, durch die es begründet ist. Er wisse, daß in allem, was lebt, enthalten ist, was es verändert, entwickelt und auflöst. Leben und Tod sind im Keim gleicher Weise enthalten. Was dazwischenliegt, ist die Zeit. Also nichts Wesentliches, sondern bloß ein Maß, das sich aber mit Notwendigkeit erfüllt. Er lerne an 320 diesem Beispiel erkennen, was ewig ist: der Wechsel, und was zeitlich ist: das Bestehen. So wird sich für ihn ergeben, daß vieles von dem, was man für ästhetisch, d. h. für die notwendige Grundlage des Schönen gehalten hat, durchaus nicht immer im Wesen der Dinge begründet ist. Daß es die Unvollkommenheit unserer Sinne ist, die uns zu jenen Kompromissen nötigt, durch die wir Ordnung erzielen. Weil die Ordnung nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt gefordert wird. Daß also die vielen Gesetze, die sich gerne für Naturgesetze gäben, dem Bestreben nach handwerklich richtiger Bearbeitung des Materials entspringen. Und daß die Zustutzung dessen, was der Künstler wirklich darstellen 330 will, die Reduzierung auf jene Grenzen, die die Form, die Kunstform, einschließen, nur durch unsere Unfähigkeit, Unübersichtliches, Ungeordnetes zu begreifen, bedingt ist. Die Ordnung, die wir künstlerische Form nennen, ist nicht Selbstzweck, sondern Notbehelf. Als solcher

immerhin berechtigt, aber durchaus abzuweisen, wo er sich als mehr gibt: als Ästhetik. Damit soll nicht gesagt sein, daß jemals Ordnung, Klarheit und Verständlichkeit einem Kunstwerk werden fehlen dürfen, wohl aber, daß nicht bloß, was wir als solche begreifen, diesen Namen verdient. Denn die Natur ist auch schön, wo wir sie nicht verstehen,
340 und wo sie uns ungeordnet scheint. Ist man einmal geheilt von dem Wahn, daß der Künstler der Schönheit halber schaffe, und hat man erkannt, daß nur das Bedürfnis zu produzieren ihn nötigt, hervorzubringen, was nachher vielleicht als Schönheit bezeichnet wird, dann begreift man auch, daß Verständlichkeit und Klarheit nicht Bedingungen sind, die der Künstler ans Kunstwerk zu stellen nötig hat, sondern solche, die der Beschauer erfüllt zu finden wünscht. In solchen Werken, die ihm, wie alle älteren Meisterwerke, länger bekannt sind, findet sie auch der Ungeübte; hier hat er Zeit gehabt sich anzupassen. Bei neueren, zunächst fremden, muß man ihm Zeit lassen. Doch da der Abstand
350 zwischen der vorauseilenden, hellsehenden Erkenntnis des Genies zwar relativ, das heißt im Verhältnis zu den Zeitgenossen, sehr groß, absolut aber, im Verhältnis zur Entwicklung des menschlichen Geistes, sehr gering ist, stellt sich schließlich doch stets jene Verbindung her, die das einst Unbegreifliche näherbringt. Wenn man verstanden hat, sucht man die Gründe, findet die Ordnung, sieht die Klarheit. Sie ist zufällig da, nicht gesetzmäßig, nicht notwendigerweise. Und was wir als ihre Gesetze erkennen wollen, mögen vielleicht nur Gesetze sein, nach denen wir erkennen, ohne darum die Gesetze zu sein, die das Kunstwerk erfüllen müßte. Und daß wir sie im Kunstwerk zu sehen glauben, kann
360 ähnlich dem sein, daß wir uns im Spiegel zu sehen meinen, obwohl wir doch nicht drin sind. Das Kunstwerk vermag das zu spiegeln, was man hineinsieht. Die Bedingungen, die unser Begriffsvermögen stellt, ein Spiegelbild dieser unserer Beschaffenheit, mag darin zu erblicken sein. Aber dieses Spiegelbild zeigt nicht den Orientierungsplan des Kunstwerks, sondern den Plan unserer Orientierungsmethode. Steht nun aber auch das Kunstwerk zu seinem Hervorbringer in dem gleichen Verhältnis, spiegelt es wider, was er hineinsieht, so mögen auch die Gesetze, die er wahrzunehmen meint, nur solche sein, die in seiner Vorstellung vorhanden waren, nicht aber solche, die seinem Werk eigentümlich sind.
370 Und seine Aussage über seine formalen Absichten könnte relativ belanglos sein. Sie ist vielleicht subjektiv, aber nicht unbedingt objektiv

richtig. Man braucht nur mit einem anderen Vorstellungskreis in den Spiegel zu blicken, um auch von dessen Spiegelbild wieder glauben zu können, es sei das Bild des Kunstwerks, während es das des Beschauers, aber ein anderes als das frühere ist. Kann man nun zwar als sicher annehmen, daß der Beschauer im Kunstwerk etwas ganz anderes nicht sehen wird, als darin ist, da ja zwischen Objekt und Subjekt Wechselwirkung besteht, so ist die Täuschungsmöglichkeit doch zu groß, als daß man jeden Zweifel fallen lassen dürfte, ob die vermeintliche Ordnung nicht die des Subjekts ist. Immerhin aber kann man daraus den Zustand des Beschauers erkennen. 380

Es läßt sich gewiß nicht behaupten, daß durch die Erfüllung solcher Gesetze, die zudem vielleicht nur dem Zustand des Beschauers entsprechen, das Entstehen eines Kunstwerks gesichert ist. Auch weil diese Gesetze, selbst wenn sie die richtigen, nicht die einzigen sind, denen das Kunstwerk gehorcht. Aber wenn auch ihre Befolgung dem Schüler zwar nicht zu Klarheit, Verständlichkeit und Schönheit verhelfen kann, so wird sie ihm doch ermöglichen, Unklarheit, Unverständlichkeit und Unschönheit zu vermeiden. Der positive Gewinn eines Kunstwerks ist noch von anderen Bedingungen abhängig als 390 den in den Gesetzen ausgedrückten und auf dem Weg der Gesetze nicht zu erreichen. Doch selbst Negatives ist Gewinn, da Vermeiden solcher Umstände, die mutmaßlich das Entstehen künstlerischer Werte verhindern, geeignet ist, dem Schüler eine Grundlage zu schaffen. Nicht eine, die das Hervorbringen befördert, aber eine, die es regeln kann, wenn es sich regeln läßt! Und noch eins erzielt die Lehre, wenn sie so vorgeht: Sie führt den Schüler durch alle jene Irrtümer, die das Streben nach Erkenntnis mit sich gebracht hat, an Irrtümern vorbei, vielleicht auch an Wahrheiten. Jedenfalls aber lehrt sie ihn kennen: die Art, wie gesucht wurde, die Denkmethoden, die Arten 400 der Irrtümer, die Art, wie kleine Wahrheiten von lokal begrenzter Wahrscheinlichkeit durch Ausspannung auf ein System absolut unwahr wurden. Mit einem Wort all das, was unsere Denkart ausmacht. Dadurch ist sie in der Lage, ihn selbst die Irrtümer lieben zu lehren, wenn die nur Denkarbeit, Umsatz, geistigen Stoffwechsel geleistet haben. Und er lernt damit das Werk der Vorfahren lieben, auch wenn er es nicht unmittelbar anwenden kann auf sein eigenes Leben, auch wenn er es transponieren muß, um eine entfernte Nutz-

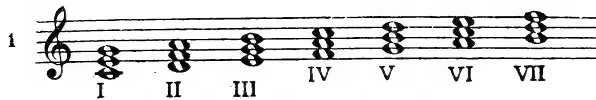
anwendung zu erzielen. Er lernt es lieben, sei es Wahrheit oder Irrtum,
410 weil er darin die Notwendigkeit findet. Und er sieht die Schönheit in jenem ewigen Ringen nach Wahrheit, erkennt, daß Erfüllung immer das Ziel der Sehnsucht ist, leicht aber das Ende der Schönheit sein könnte; begreift, daß Harmonie — Ausgeglichenheit — nicht Bewegungslosigkeit untätiger Faktoren, sondern Gleichgewicht aufs höchste angespannter Kräfte ist. Ins Leben, in dem es solche Kräfte, solche Kämpfe gibt, sollte die Lehre einführen. Das Leben in der Kunst darzustellen mit seiner Beweglichkeit, seinen Veränderungsmöglichkeiten und Notwendigkeiten, als das einzige ewige Gesetz die Entwicklung, den Wechsel anzuerkennen, muß fruchtbarer wirken, als ein Ende der
420 Entwicklung anzunehmen, weil so das System sich abrundet.

So gehe ich denn an die Darstellung der harmonischen Verhältnisse, indem ich mit Achtung den Irrtümern der Alten auf ihren Spuren folge mit dem Bewußtsein, daß die Erörterung auch solcher Begriffe, deren Anwendung heute in den Hintergrund tritt, dem Schüler in dem oben dargestellten Sinne nützlich sein wird. Ich werde daher im folgenden beispielsweise die Tonalität mit allen erdenklichen Mitteln anstreben, und ich hoffe einige Mittel sagen zu können, die vielleicht bisher noch nicht erwähnt wurden.

DIE LEITEREIGENEN DREIKLÄNGE

Wir beginnen damit, daß wir auf jedem Ton der Skala nach der Art des Grunddreiklangs je einen Dreiklang errichten, wobei wir — um gleich hier ein Prinzip auszusprechen, welches im weiteren vielfache Anwendung findet — auf andere Fälle übertragen, nachahmen, was wir bei einem vorbildlichen Anlaß gesehen haben. Jedoch diese Dreiklänge sollen nicht, wie der vorbildliche, Grunddreiklänge sein, sondern, der Tonalität wegen, freie Nachbildungen der Idee: Grundton, Terz und Quint oder der Abstandszahlen 1—3—5. Als ihre Terzen und Quinten setzen wir nicht die (wenn man so sagen darf) toneigenen Intervalle, auf dem
10 2. Ton der *C*-Dur-Skala, *d*, also nicht *fis* und *a*, sondern, um unseren ersten Übungen bereits die Wirkung der Tonalität zu sichern, die leitereigenen, also *f* und *a*. Mit anderen Worten: in den sieben Akkorden, die wir über den sieben Tönen der Dur-Skala errichten, benützen wir keine anderen, als eben diese selben sieben — die leitereigenen Töne.

In *C*-Dur sind also die aus leitereigenen Tönen gebildeten Dreiklänge folgende:



Die einzelnen Töne der Skala nennt man, sofern sie Grundtöne, das heißt tiefste Töne eines Dreiklangs sind, Stufen. So ist also *C* im Dreiklang *c—e—g* erste Stufe, *D* im Dreiklang *d—f—a* zweite Stufe, *E* in *e—g—h* dritte Stufe usw. Die Zusammensetzung der Dreiklänge ist verschieden. Wir finden solche, bei denen, von unten nach oben gerechnet, eine große Terz und eine daranschließende kleine Terz sich zur reinen Quint aufbauen; solche, bei denen die reine Quint umgekehrt entsteht, zuerst die kleine Terz, dann die große; und einen, dessen verminderte Quint aus zwei gleichgroßen Intervallen, aus zwei kleinen Terzen gebildet wird. Dreiklänge der ersten Art, Durdreiklänge, finden sich auf den Stufen I, IV und V, die zweite Art, Molldreiklänge, auf den Stufen II, III und VI, die dritte Art, der verminderte Dreiklang, nur auf der VII. Stufe. Es sei hier gleich auf einen wichtigen Unterschied hingewiesen. Der Dreiklang der I. Stufe ist wohl ein Durdreiklang, denn er ist der Dreiklang, nach dem die betreffende Durtonart ihren Namen führt. Die beiden anderen Dreiklänge, die wie er gebaut sind, die der IV. und V. Stufe, werden gewöhnlich auch Durdreiklänge genannt, und man spricht in diesem Sinn von dem *F*-Dur- oder *G*-Durdreiklang. Das ist aber eigentlich falsch und wirkt verwirrend. In *C*-Dur gibt es nur einen Dreiklang, der den Namen Durdreiklang führen darf, das ist der der I. Stufe. Die beiden anderen, IV. und V. Stufe, sollten nie *F*-Dur oder *G*-Dur genannt werden, weil dadurch der Irrtum entstehen könnte, es handle sich um eine Tonart, um eine Tonalität, um die *F*-Dur- oder *G*-Durtonart. Ebenso ist es falsch, von der II., III. und VI. Stufe als vom *d*-Moll-, *e*-Moll- oder *a*-Molldreiklang zu sprechen. Am zweckmäßigsten ist es, sich der Ausdrücke I., II., III. usw. Stufe zu bedienen oder zu sagen: Dreiklang über *G* oder *A* mit großer oder kleiner Terz. Welche dieser Stufen große oder kleine Terz haben, dur- oder mollartig sind, hat man sich ohnehin bald gemerkt. Man verwendet auch die Namen Tonika für die I., Dominante für die V.,

Unter- oder Subdominante für die IV., Obermediante für die III., Untermediante für die VI., verminderter Dreiklang für die VII. Stufe.
50 Auch die II. Stufe führt unter besonderen Umständen einen Namen; dieser soll bei Gelegenheit erwähnt werden.
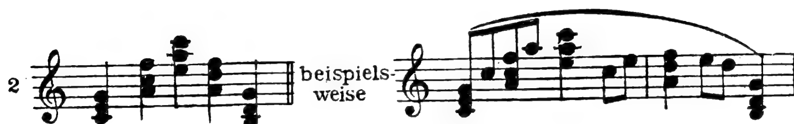
Der Ausdruck Dominante für die V. Stufe ist eigentlich nicht ganz korrekt. Dominante heißt die Beherrschende, würde also besagen, daß die V. Stufe eine oder mehrere andere beherrscht. Das kann natürlicherweise nur ein Bild sein, scheint mir aber als solches nicht richtig, denn der fünfte Ton, die Quint, erscheint in der Obertonreihe selbstverständlich später als der Grundton, ist also für den Klang von geringerem Belang als der Grundton, der früher und daher öfter vorkommt. Es ist also für das Verhältnis eher eine Abhängigkeit
60 der Quint vom Grundton charakteristisch als das umgekehrte, das Beherrschtwerden des Grundtons von der Quint. Wenn etwas dominiert, so kann das nur der Grundton sein, und jeder Grundton kann weiter beherrscht werden von einem eine Quint unter ihm liegenden Ton, in dessen Obertonreihe er als Quint, an zweiter Stelle, erscheint. Soll das Bild also richtig sein, dann müßte, da nicht etwas von untergeordneter Bedeutung als herrschend bezeichnet werden sollte über etwas von übergeordneter, der Grundton den Beinamen Dominante führen. Ich behalte den Ausdruck Dominante bei, um nicht durch eine neue Terminologie Verwirrung anzustiften und weil, wie später
70 gezeigt wird, dieser Akkord, wenn auch nicht Beherrscher der Tonart, so doch eines Teiles von ihr, ihrer obern Region ‚der Ober-Dominant-Region ist; aber es sei gleich erwähnt, daß vieles von dem, was ich über die Werte der Stufen mit Rücksicht auf ihre Fähigkeit, Folgen, Akkordfolgen zu bilden, sagen werde, auf dieser Erkenntnis beruht, nämlich, daß die Tonika die beherrschende und die Dominante die beherrschte ist.

Gewöhnlich wird der Name Dominante so motiviert, daß man behauptet, es erscheine die I. Stufe durch die Wirkung der V. Stufe. Die I. wäre dann eine Folge der V. Aber das geht doch nicht, daß
80 etwas Ursache einer Erscheinung und gleichzeitig auch Wirkung dieser selben Erscheinung sein kann. Und die I. ist ja Ursache der V., da diese ihr Oberton ist. Gewiß folgt auf die V. die I. Stufe. Hier liegt aber eine Verwechslung der beiden Bedeutungen des Wortes „folgen“ vor. Folgen heißt gehorchen, aber auch sich anreihen.

Und wenn die Tonika der Dominante folgt, so ist das nur so, wie wenn ein König seinen Vasallen, Zeremonienmeister, Quartiermacher vorangeschickt, damit der für den Eintritt des Königs, der ihm dann allerdings nachfolgt, entsprechende Vorbereitungen treffe. Aber der Vasall ist infolge des Königs da und nicht umgekehrt.

SETZEN DER AKKORDE

Die Verbindung der Akkorde könnte selbstverständlich rein schematisch in der Weise geschehen, daß man jeden Akkord als eine Masse ansieht, der man eine andere solche Masse, einen anderen Akkord folgen läßt, wie das manchmal ähnlich im Klaviersatz geschieht:
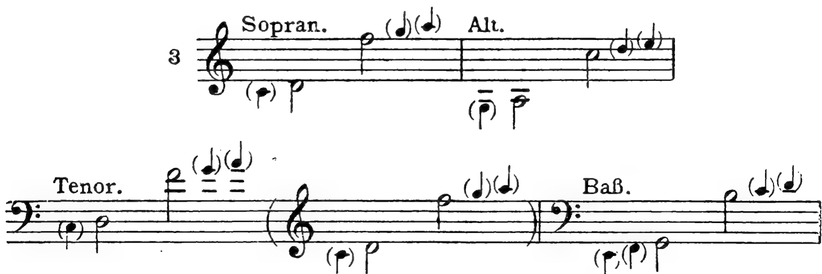


Das wichtigste Prinzip der Harmonieverbindung: die gute Folge leidet nicht darunter. Da aber viele Akkordverbindungen, wie ich schon früher erwähnt habe, nicht rein harmonischen Ursprungs, sondern auf Melodisches zurückzuführen sind, ergibt sich die Notwendigkeit, die Verbindungen so darzustellen, daß den melodischen Einflüssen die Möglichkeit gegeben ist, sichtbar zu werden. Deshalb stellt man die Akkorde dar als durch Bewegung von Stimmen entstehende Zusammentreffen, wobei aber nicht vergessen werden sollte, daß der Motor zu dieser Bewegung der Stimmen, das Motiv, nicht vorhanden ist.

Zur Darstellung der Akkordfolgen durch Stimmenbewegung bedient man sich, da die Mehrzahl der harmonischen Ereignisse durchschnittlich vier Stimmen erfordert, einer Kombination der vier Hauptarten der menschlichen Stimme: Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit der man den sogenannten vierstimmigen Satz ausführt.
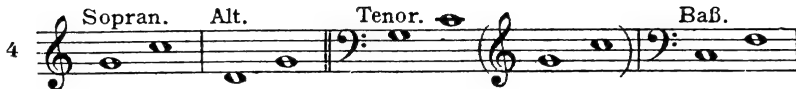
Diese Kombination von menschlichen Stimmen ist, wie sich auch später noch zeigen wird, ebenso zweckmäßig wie naturgemäß. Nicht nur verbürgt sie jene klanglichen Unterschiede, die dazu beitragen, die Stimmen deutlich voneinander zu unterscheiden, sondern auch jene klangliche Einheitlichkeit, die es leicht macht, sie wieder als ein zusammengehöriges Ganzes, als Akkord zu erfassen. Aber auch durch die

Begrenztheit der einzelnen Stimmen, ihre relative Unvollkommenheit, ergeben sich Vorteile*). Die Notwendigkeit, sie im engen Rahmen ihrer Wirkungsmöglichkeit auszunützen, erfordert charakteristische Verwendung und materialgemäße Bearbeitung. So lernt der Schüler schon 30 an diesem einfachen Fall ein wichtiges handwerkliches Prinzip beachten: sich der Vorzüge und Mängel des zur Verfügung stehenden Materials auf charakteristische Art zu bedienen. Soweit es hier in Betracht kommt, sind die Eigentümlichkeiten der menschlichen Stimme (ähnliches zeigt sich übrigens auch bei fast allen Instrumenten) folgende: Es gibt eine Lage, in der jede normale, gesunde Stimme leicht und mühelos singt, das ist die Mittellage, und zwei Lagen, die mehr Anstrengung erfordern und mehr Ermüdung verursachen: die hohe und die tiefe Lage. Die Mittellage klingt weniger ausdrucksvoll und eindringlich als die hohe oder die tiefe Lage. Da es sich aber bei der Darstellung der Harmonie- 40 verbindungen nicht sosehr um solche Wirkungen als um rein harmonische handelt, wird sich für die Verwendungsart der Stimme als Grundsatz (der sich bis zu einem gewissen Grad auch mit der Schreibart der Praxis deckt) folgendes sagen lassen: Im allgemeinen hat jede Stimme in ihrer Mittellage zu singen; nur wenn andere Bedingungen es erfordern (Stimmführungsschwierigkeiten, Vermeidung von Monotonie usw.), wird die höhere oder die tiefere Lage aufgesucht. Der Umfang der Stimmen ist, soweit er für diese rein schematische Behandlungsweise in Betracht kommt, ungefähr der durch die halben Noten ausgedrückte:



*) Ich behandle diese Dinge mit solcher Ausführlichkeit weniger aus Sorge, der Schüler könnte, wenn man sie nicht erklärt, sie gedankenlos hinnehmen und mechanisch verwenden, als, um ausdrücklich festzustellen, daß sich diese Grundsätze nicht von der Ästhetik, sondern von der Zweckmäßigkeit herleiten. Ist ja in dem, was man Ästhetik nennt, viel von dem enthalten, was nur zweckmäßige Materialbearbeitung ist, und ist vielleicht, was man Ebenmaß nennt oft nicht

Die eingeklammerten Viertelnoten geben an, welche äußersten Töne in der Höhe und Tiefe man nötigenfalls noch verwenden kann. Selbstverständlich ist der Umfang der Solostimmen, ja sogar der Chorstimmen, in Wirklichkeit größer oder auch anders als der hier angegebene, der nur beabsichtigt, einen ziemlich richtigen Durchschnitt darzustellen. Die Mittellage, die vorzugsweise benützt werden soll, findet man eine Quart bis eine Quint entfernt vom höchsten und vom tiefsten Ton, so daß sich ergibt



Selbstverständlich kann der Schüler mit den Tönen der Mittellage allein nicht auskommen und ist genötigt, auch solche der höheren oder der tieferen Lage zu verwenden. Zunächst natürlicherweise die angrenzenden, dann aber auch gelegentlich die höchsten oder tiefsten: wenn es nicht anders geht. Im allgemeinen aber sollte der Umfang einer Oktave selten wesentlich überschritten werden; wer bequem für die Stimme schreiben will, wird sogar in der Praxis vermeiden, in einer der beiden äußern Lagen längere Zeit ununterbrochen singen zu lassen. Die beiden äußern Lagen sollten daher vom Schüler nur für kurze Zeit aufgesucht und sobald wie möglich wieder verlassen werden. Wenn die Behandlung der Solo- oder Chorstimmen in der Praxis anderes aufweist, so hat das seinen Grund darin, daß es sich dort um kompositionelle oder klangliche Wirkungen handelt, die hier nicht angestrebt werden.
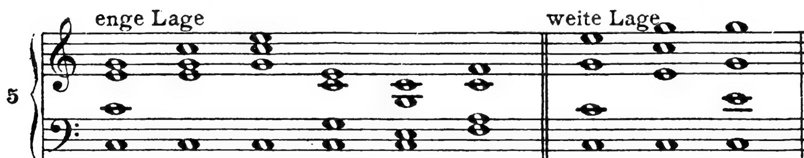
Aus den Eigentümlichkeiten der Stimme ergeben sich, unterstützt durch die Erfahrungen, die Bedingungen für ihre Zusammensetzung zum Chorklang. Soll keine Stimme hervortreten, so werden alle Stimmen Lagen aufsuchen, deren klangliche Ergiebigkeit ziemlich gleichwertig ist. Denn die Stimme, die in einer glänzenderen Lage sänge, während die anderen sich in einer unscheinbareren bewegen,

---

viel anderes als ein die Eigentümlichkeiten des Materials sinnvoll berücksichtigendes Anordnungsverhältnis, so halte ich es immerhin für wertvoll, auf diesen Umstand hinzuweisen. Denn die Bedingungen der Zweckmäßigkeit können sich ändern, wenn das Material uns anders erscheint und wenn der Zweck ein anderer wird. Die Ästhetik aber gibt vor, ewige Gesetze gefunden zu haben.

müßte natürlicherweise sehr auffallen. Ist das Hervortreten dieser Stimme beabsichtigt (wenn beispielsweise eine Mittelstimme die Melodie hat), dann ist es gut, daß diese Stimme in einer ausdrucksvolleren Lage
80 singt. Ist es aber nicht beabsichtigt, so müßte der Chordirigent abtönen, das Gleichgewicht herstellen durch Abdämpfen der zu auffallenden oder durch Verstärken der zu unscheinbaren. Da wir noch nicht mit Motiven oder Melodien zu tun haben, kämen diese Probleme hier kaum in Betracht, ergäbe sich nicht aus der Aufgabe: zur Darstellung immer nur diejenigen Mittel zu verwenden, die den Verhältnissen angemessen, die unbedingt notwendig sind, ein Vorteil, der dem Schüler auch später von Nutzen sein wird.

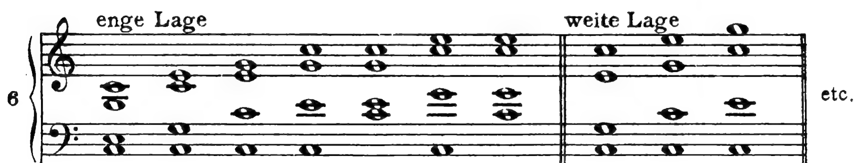
Die Akkorde können in enger oder in weiter Lage gesetzt werden. Während die weite Lage im allgemeinen eher weich klingt,
90 klingt die enge im Durchschnitt schärfer. Vor die Aufgabe, zwischen diesen beiden Wirkungen wählen zu müssen, wird der Schüler bei der rein schematischen Darstellung harmonischer Verhältnisse nicht gestellt. Deshalb dürfen wir uns hier mit der Konstatierung dieses Unterschiedes begnügen und beide Lagen verwenden, ohne nach dem Grund oder Zweck ihrer Wirkung zu fragen. Die enge Lage kennzeichnet sich dadurch, daß die oberen drei Stimmen so nah aneinanderliegende Akkordtöne singen, daß man zwischen zwei aufeinanderfolgende Stimmen keinen Akkordton mehr einschieben kann. Wie weit der Baß vom Tenor entfernt ist, kommt dabei nicht in Betracht, wenn
100 die Entfernung nicht allzu groß ist. Kann man zwischen die Töne zweier aufeinanderfolgender der drei obern Stimmen noch einen oder mehrere Akkordtöne einschieben, so befindet sich der Akkord in weiter Lage.



Die Erfahrung lehrt, daß ein durchschnittlich gleichmäßiger Zusammenklang am besten dann erzielt wird, wenn je zwei der obern drei Stimmen nicht weiter als höchstens eine Oktave voneinander abstehen, während der Baß vom Tenor auch weiter entfernt sein kann. Selbst-

verständlich, wenn eine andere als diese gleichmäßige Wirkung angestrebt wird — ein Fall, der für uns nicht in Betracht kommt —, kann und muß man die Stimmen anders setzen. 110

Bei der Verteilung der drei Akkordtöne auf vier Stimmen ergibt sich die Notwendigkeit, einen der Töne zu verdoppeln. In erster Linie kommt hiefür der Grundton, auch Fundament genannt, in zweiter die Quint und erst in dritter und letzter Linie die Terz in Betracht. Das ergibt sich aus der Natur der Obertonreihe. Will man den Klang des natürlichen Tons durch Synthese nachahmen, das heißt einen Klang erzielen, dessen Wohlklang erinnert an den Wohlklang, den schon das naturgegebene Material hat, so muß man ähnlich vorgehen wie die Natur. Am ähnlichsten wird der Klang, wenn man den Grundton, da er in der Obertonreihe am häufigsten vorkommt, auch in der wirklichen 120 Setzung öfter bringt. Aus dem gleichen Grunde wird die Quint weniger geeignet sein, doppelt gesetzt zu werden, als die Oktav, aber geeigneter als die Terz. Diese letztere wird auch deshalb zur Verdopplung seltener herangezogen werden, weil sie ohnedies dadurch sehr hervortritt, daß sie das Akkordgeschlecht — Dur oder Moll — charakterisiert. Da klangliche und sonstige Wirkungen hier nicht in Betracht kommen, werden wir für die Setzung der Akkorde immer jene Verdopplung wählen, die gerade notwendig ist. Wir werden uns also, da im Anfang die Verdopplung der Quint und der Terz überflüssig ist, auf die Verdopplung der Oktav beschränken. 130



Im Notenbeispiel 6 ist der Dreiklang der I. Stufe von *C*-Dur in verschiedenen Formen enger und weiter Lage dargestellt. Als erste Übung hat der Schüler, unter Beachtung der angegebenen Stimmumfänge, die Akkorde der II., III., IV., V. und VI. Stufe (die VII. Stufe bleibt bis auf weiteres weg) auf gleiche Weise zu setzen und diese Übung in einigen andern Tonarten zu wiederholen. Die Übungen werden im Violin- und Baßschlüssel auf zwei Systemen notiert. Am besten tut der

Schüler, wenn er Sopran und Alt in das obere (Violinschlüssel), Tenor und Baß in das untere System (Baßschlüssel) schreibt. Oft, oder von Fall zu Fall, macht man es so, daß man den Tenor ins obere System einbezieht*). Dann steht unten der Baß allein. Die Beispiele werden hier meistens in *C*-Dur gegeben sein, der Schüler muß aber das Gelernte immer auch in anderen Tonarten üben, weil ihm die sonst fremd bleiben.

Zu erwähnen ist hier auch noch die Methode des sogenannten Generalbasses, der Baßbezifferung, einer Art musikalischer Kurzschrift, die man früher verwendete, um den Cembalisten das harmonische Skelett des Tonwerkes in die Hand zu geben, dessen Klang er durch füllende Hinzusetzung der Harmonien improvisierend vervollständigte. Zu diesem Zweck setzte man unter die Baßstimme Ziffern, die den Abstand der akkordbildenden Töne vom tiefsten Ton, vom Baßton, schematisch ausdrückten, also ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob das Intervall in derselben oder einer höhern Oktave liegt, so daß beispielsweise

7

sowohl: aber auch: oder auch:

bedeutete. Daß also 3, 5, 7 bloß bezeichnete: die schematische Ordnung der Akkordbestandteile auf den kleinsten Raum zusammengezogen; wobei aber zu 3, 5 oder 7 eine oder mehrere Oktaven addiert werden können. 3 besagte: es liegt eine Terz darüber in irgendeiner höheren Oktave, 5 sagte dasselbe von einer Quint, 7 von einer Sept, 9 von einer None, 6 von einer Sext usw. Ob man dann die Reihenfolge beim Spielen 3, 5, 7 oder 5, 3, 7 oder 7, 3, 5 oder sonst irgendwie nahm, blieb

*) Der Umfang des Tenors ist der in Notenbeispiel 3 im Baßschlüssel notierte. Die danebenstehenden eingeklammerten Noten (im Violinschlüssel) beziehen sich auf die Notierungsweise, wie sie in Liedern, Opern, Chören usw. allgemein üblich ist, wo der Violinschlüssel dann um eine Oktave tiefer gelesen wird. Die Notierung in unseren Übungen nähert sich dem Klaviersatz und da ist der Tenor, ob er nun ins Baß- oder ins Violinsystem eingetragen ist, immer so zu lesen, wie die gleichen Noten klingen sollten, wenn sie nicht für Gesang, sondern für Klavier geschrieben wären; also: ohne Oktavtransponierung.

dem Ermessen des Cembalisten überlassen und wurde durch Stimmführungsnotwendigkeiten entschieden. Die Akkorde wurden, wenn nicht ein besonderes Zeichen (♯, ♭ oder ♮) neben die Intervallziffer gesetzt war, aus den Tönen der Tonleiter, der Vorzeichnung entsprechend, gebildet. Ein Dreiklang in der Grundlage, dessen Bezeichnung $\substack{3\\5}$ hätte sein müssen, wurde unbezeichnet gelassen*). Stand aber die Bezeichnung 8, 5 oder 3 bei einem Baßton, so bedeutete das, daß die höchste Stimme (in unserem Fall der Sopran) die 8 respektive die 5 oder 3 nehmen sollte. Das nennt man dann: Oktavlage, Quintlage oder Terzlage des Akkords. 170

VERBINDUNG DER TONALEN HAUPT- UND NEBENDREIKLÄNGE

Die gute Lösung der Aufgabe: Akkorde miteinander zu verbinden, ist an die Erfüllung einiger Bedingungen geknüpft. Diese Bedingungen werden (wie schon angedeutet und bei vielen Gelegenheiten wiederholt wird) hier nicht in Form von Gesetzen oder Regeln aufgestellt, sondern als Anweisungen gegeben werden. Gesetze oder Regeln müßten immer und unbedingt gelten; und daß angeblich Ausnahmen die Regel bestätigen, trifft nur bei solchen Regeln zu, deren einzige Bestätigung eben die Ausnahmen bilden. Anweisungen jedoch dienen bloß dazu, die Mittel zur Erreichung eines bestimmten Zweckes anzugeben. Darum gelten sie auch nicht ewig, wie Gesetze, sondern 10 werden geändert, sobald der Zweck sich ändert. Obgleich nun auch die folgenden Anweisungen der Komponierpraxis zum Teil entsprechen, entspringen sie dennoch nicht ästhetischen Absichten, sondern haben

*) Die Generalbaßschrift trachtete, als sinnreiche Kurzschrift, mit möglichst wenig Zeichen auszukommen. Darum wurde nur bezeichnet, was vom Selbstverständlichen abwich. Als selbstverständlich wurde vorausgesetzt (historisch richtig), daß jeder Baßton von 3 und 5 begleitet wird, was also nicht bezeichnet werden muß. Hingegen muß alles, aber auch nur das, was anders ist, besonders genannt sein. Genau genommen könnte nun die Bezeichnung 6 auch bedeuten: 3 und 5 bleiben, 6 tritt dazu. Da aber für diesen Fall ein anderes Prinzip ergänzend eingreift: die Lage der Dissonanz ($\substack{5\\6}$) zu bezeichnen, so konnte man sich der Bezeichnung: 6, an Stelle der vollständigeren: $\substack{3\\6}$ bedienen, indem man diese Bezeichnung durch bloß eine Ziffer nur für eine einzige Lage, den Terz-Sextakkord, anwandte, allen andern eine Sext enthaltenden Lagen aber mindestens eine zweite kennzeichnende Ziffer zugab.

einen begrenzten Zweck. Dieser ist hier: Den Schüler vor Fehlern zu bewahren, die erst später als solche erklärt und beschrieben werden können. Die erste dieser Anweisungen fordert, in der Stimmführung zunächst nur das zu tun, was zur Verbindung der Akkorde unerläßlich notwendig ist. Das heißt: jede Stimme wird sich nur dann bewegen, wenn sie muß; wird den kleinsten Schritt oder Sprung machen, der zulässig ist, und dann auch nur jenen kleinsten Schritt, der es auch den andern Stimmen ermöglicht, einen kleinen Schritt zu machen. Die Stimmen werden also folgen (wie ich es von Bruckner einmal nennen hörte) dem „Gesetz des nächsten Weges". Daraus ergibt sich, daß, wenn zwei zu verbindende Akkorde einen Ton gemeinsam haben, dieser Ton von derselben Stimme wie im ersten Akkord auch im zweiten Akkord genommen wird, also „liegen bleibt". Um nun die Aufgabe noch weiter zu vereinfachen, wählen wir für unsere ersten Verbindungen nur solche Akkorde, die einen oder mehrere Töne gemeinsam haben (mehr als zwei Töne können zwei Dreiklänge nicht gemeinsam haben) und lassen den oder die gemeinsamen Töne als harmonisches Band liegen. Die folgende Tabelle zeigt diejenigen Akkorde, die sich, unter der Voraussetzung gemeinsamer Töne, zu diesen Verbindungen eignen:

I	.	III	IV	V	VI	.
.	**II**	.	IV	V	VI	VII
I	.	**III**	.	V	VI	VII
I	II	.	**IV**	.	VI	VII
I	II	III	.	**V**	.	VII
I	II	III	IV	.	**VI**	.
.	II	III	IV	V	.	**VII**

Stufe	hat gemeinsame Töne mit			
I	III	IV	V	VI
II	IV	V	VI	(VII)
III	I	V	VI	(VII)
IV	I	II	VI	(VII)
V	I	II	III	(VII)
VI	I	II	III	IV
VII	II	III	IV	V

Die römischen Ziffern bedeuten die Stufe.

Wie man sieht, hat jede Stufe harmonisches Band mit allen Stufen außer der unmittelbar vorangehenden und der unmittelbar darauffolgenden. Das ist ja auch selbstverständlich. Die **II.** Stufe heißt *d—f—a*. Die Grundtöne unmittelbar benachbarter Stufen (bei-

spielsweise *c* und *d*) haben voneinander einen Ton Abstand; folglich stehen auch die Terzen (*e* und *f*) und die Quinten (*g* und *a*) einen Ton voneinander ab. Also ist kein Ton gemeinsam. Einen gemeinsamen Ton haben dagegen diejenigen Akkorde, deren Grundtöne eine Quint oder Quart, zwei gemeinsame Töne diejenigen, deren Grundtöne eine Terz oder Sext voneinander abstehen.

C	*C*						
D		*D*					
E	*E*		*E*				
F		*F*		*F*			
G	*G*		*G*		*G*		
A		*A*		*A*		*A*	
H			*H*		*H*		*H*
C				*C*		*C*	
D					*D*		*D*
E						*E*	
F							*F*

Der Tabelle entsprechend kann die I. Stufe, unter der Voraussetzung eines harmonischen Bandes, mit der III., IV., V. und VI. verbunden werden.

Bei diesen ersten Übungen ist der Grundton stets als tiefster Ton des Akkords zu nehmen, also in die Baßstimme zu setzen. Die Baßstimme soll immer die tiefste Stimme, der Tenor die nächsthöhere sein, dann kommt der Alt und als höchste Stimme der Sopran. Kreuzen der Stimmen, d. i. eine tiefere (z. B. den Tenor) höhersetzen als eine höhere (z. B. als den Alt oder Sopran), soll der Schüler ganz vermeiden. Der Schüler schreibt zunächst die Stufenzahl der Akkorde, die er verbinden soll, unter die Baßzeile, dann den Baßton des ersten Akkords in die Baßstimme und setzt hierauf den ersten Akkord in den andern Stimmen aus. In enger oder weiter Terz-, Quint- oder Oktavlage —, das wählt er selber; aber bevor er an die Lösung der Aufgabe geht. Er stellt sich somit die Aufgabe selbst; das wollen wir während des ganzen Lehrganges festhalten. Beim Setzen der Akkorde wird der Schüler Fehler am leichtesten vermeiden, wenn er der Reihe nach folgende Fragen beantwortet:

I. Frage: Welcher Ton wird in den Baß gesetzt? (Der Stufen-Grundton, das Fundament.)

II. Frage: Welcher Ton in den Sopran? (Je nachdem er 8-, 5- oder 3-Lage gewählt hat, was man durch die entsprechende Ziffer neben die Stufenziffer anmerkt, die Oktav, Quint oder Terz der Stufe.)

III. Frage: Was fehlt? (Der oder die noch fehlenden Töne werden so gesetzt, daß die gewählte enge oder weite Lage entsteht.)

Wenn er nun die Verbindung ausführen will, wird der Schüler gut tun*), sich folgende Fragen zu stellen:

1. Welcher Ton ist Grundton? (Achtung: in den Baß zu setzen!)
2. Welcher Ton ist harmonisches Band? (Bleibt liegen!)
3. Welche Töne fehlen?

Wieder um erst später zu erörternde Fehler zu vermeiden, verdoppeln wir im Ausgangsakkord in den ersten Aufgaben immer und ausschließlich die Oktave. Wie der Schüler sehen wird, erscheinen dadurch auch die folgenden Akkorde niemals in Quint- oder Terzverdopplung. Diese werden wir erst verwenden, wenn die Stimmführung uns dazu zwingt, da Klangliches für uns nicht in Betracht kommt.

Die Verbindung von I und III stellt sich an der Hand der Fragen folgendermaßen dar (Notenbeispiel 8a):

1. Baßton (III. Stufe): *e*;
2. harmonisches Band: *e* und *g* (bleiben also im Sopran und Alt liegen);
3. welcher Ton fehlt: *h* (der Tenor geht von *c* nach *h*).

Hier sei bemerkt: Der Schüler stelle sich die Akkordverbindung immer als das Resultat von Stimmenbewegung vor; er sage also nicht:

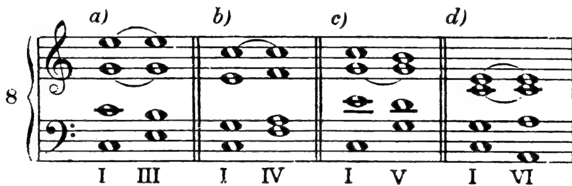
---

*) Auf Grund langjähriger Unterrichtserfahrungen empfehle ich dem Schüler nachdrücklichst, die Aufgaben wirklich durch Stellung und Beantwortung dieser Fragen zu lösen. Es wird für seine Einsicht und Geschicklichkeit günstiger sein, wenn er es so macht, als wenn er bloß nach dem Gehör vorgeht oder nach einem Notenbild, das er in Erinnerung hat. Er wird sich leicht daran gewöhnen, diese Überlegungen so rasch durchzuführen, daß er sie auch nicht unterläßt, wenn er die Übungen (was er unbedingt auch tun soll) am Klavier vornimmt. Der Vorteil, der sich dabei ergibt, ist der, daß man in jedem Moment mit Überlegung, mit rascher Überlegung und mit vollem Bewußtsein arbeitet und nicht mit dem Gedächtnis, mit dem man sich einige Handgriffe gemerkt hat.

„Ich gebe dem Tenor das *h*“, sondern „der Tenor geht von *c* nach *h*“, oder „ich gebe dem Sopran das *e*, dem Alt das *g*“, sondern „*e* bleibt im Sopran, *g* im Alt liegen“.

Der Schüler muß unterscheiden zwischen Grundton (d. i. der Ton, auf welchem der Dreiklang aufgebaut ist, der Name der Stufe; also von der II. Stufe: *d*, von der III. Stufe: *e* usw.) und Baßton (d. i. derjenige Ton, der in den Baß gesetzt wurde). In unseren ersten Übungen, solange bis eine andere Anweisung erfolgt, setzen wir in den Baß stets den Grundton. Aber später werden auch andere Akkordbestandteile als der Grundton in den Baß gesetzt, deshalb muß der Schüler sich davor hüten, diese beiden Begriffe zu verwechseln.

Die Beispiele arbeiten wir vorläufig ohne Takteinteilung in ganzen Noten.



Notenbeispiel 8*a* zeigt die Verbindung I—III, bei der zwei Töne (*e* und *g*) harmonisches Band sind; in 8*b* und 8*c* (I—IV und I—V) ist immer nur je ein Ton harmonisches Band, in I—VI wieder zwei Töne. Das Liegenbleiben des gemeinsamen Tons bezeichne der Schüler durch den Bindebogen.

Nach diesem Muster sollen nun auch die Verbindungen der übrigen Stufen mit den ihnen nach der Tabelle zukommenden Akkorden geübt werden, also die II. mit der IV., dann mit der V., VI. (die VII. Stufe entfällt vorläufig ganz, da sie eine besondere Behandlung verlangt), die III. mit der I., V. und VI., die IV. mit der I., II. und VI. usw. bis zur VI. Stufe (die VII. entfällt auch hier).

VERBINDUNG DER TONALEN HAUPT- UND NEBENDREIKLÄNGE ZU KLEINEN SÄTZCHEN

Die nächste Aufgabe des Schülers ist es nun, aus den sechs Akkorden, die ihm zur Verfügung stehen, kleine Sätzchen zu bilden, die, soweit es die vorhandenen Mittel schon zulassen, einigermaßen

abwechslungsvoll und so interessant sein sollen, als es eben möglich ist. Es soll dabei auch, wenn auch noch in einer embryonalen Form, eine Wirkung erzielt werden, die wir später mit zureichendern Mitteln energischer anstreben werden. Nämlich: bis zu einem gewissen Grad die Tonart auszudrücken. Um Sätzchen zu komponieren, die diesen Anforderungen entsprechen, werden wir einige Bedingungen erfüllen
10 müssen (wohlgemerkt: wieder handelt es sich nicht um ein Ewigkeitsgesetz, obwohl auch ein solches relativ unschädlich ist, da ja einige Ausnahmen Gesetz und Ewigkeit im Handumdrehen aufheben; sondern um Anweisungen, die nur so lange gelten, als das, was sie bezwecken, erstrebenswert scheint; die aber aufgehoben werden, sobald sich höhere Zwecke melden). Die Sätze werden selbstverständlich ganz kurz sein müssen, da nur sechs Akkorde zur Verfügung stehen, deren Zulässigkeit zur Verbindung aber noch an Bedingungen geknüpft ist (harmonisches Band). Wiederholungen können leicht, wenn sie nicht durch die Umgebung anders gefärbten Sinn bekommen oder sonst einen Zweck haben,
20 langweilig, unnötig langweilig werden, oder dem wiederholten Akkord, da ja Wiederholung meist eine Verstärkung ist, eine überragende Bedeutung unter den andern Akkorden geben. Die Wiederholung wird also im ganzen solange zu vermeiden sein, als nicht die Absicht besteht, einem Akkord eine solche überragende Bedeutung zukommen zu lassen. Diese Absicht können wir vorläufig nur mit einem einzigen Akkord haben, mit der I. Stufe, mit der die Tonart ausgesprochen wird. Durch die Wiederholung wird diesem Akkord in dem kleinen Sätzchen hervorragende Bedeutung verliehen und damit, wenn auch vorläufig nicht sehr zwingend, die Tonart ausgedrückt. Die zweckmäßigste Anordnung
30 für diese Wiederholung ist die, daß dieser Akkord bloß an die erste und letzte Stelle gesetzt wird. Denn der erste und der letzte Eindruck prägen sich am intensivsten ein, und man erzielt auch etwas Abwechslung, wenn die Wiederholung des Akkords soweit wie möglich hinausgeschoben wird, so daß dazwischen noch Anderes, Gegensätzliches vorgegangen ist. Die erste Bedingung, die wir uns also stellen, wird lauten: *Das Sätzchen beginnt und schließt mit dem Dreiklang der I. Stufe.* Daraus ergibt sich, daß wegen des harmonischen Bandes vor dem letzten Akkord einer stehen wird müssen, der die Verbindung mit der I. Stufe nach unserer Tabelle zuläßt; also die III., IV., V. oder
40 VI. Stufe. Um die Beispiele vor Fehlern zu behüten, die bei zu großer

Ausdehnung unvermeidlich wären, werden wir uns für den Anfang mit der Verbindung von vier bis sechs Akkorden begnügen. Von diesen sind der erste und der letzte die I. Stufe; zwischen diese beiden kommen also höchstens zwei bis vier andere Stufen und, da Wiederholung vermieden werden soll, eher weniger als mehr.

Der Schüler kann sich nun, der Tabelle folgend, die Aufgabe selbst stellen, indem er mit der I. Stufe beginnt und dann eine der Stufen folgen läßt, die mit ihr harmonisches Band haben; also beispielsweise zunächst die III. Dann sucht er in der Tabelle eine Stufe aus, die auf die III. folgen kann. In Betracht kämen: die 50 I., V. und VI. Da die I. aber schon einmal da war, würde das Beispiel durch die einmalige Wiederholung schon geschlossen sein, deshalb ist zwischen der V. und VI. zu wählen. Um systematisch vorzugehen, wenden wir fürs erste Beispiel die V. an und haben also bisher I., III. und V. Nach der V. kann, wie die Tabelle zeigt, die I., II. oder III. gebracht werden; da I. und III. schon da waren, sollte nun die II. folgen. Das würde aber das Beispiel auf mindestens sechs Akkorde ausdehnen. Damit die ersten Beispiele möglichst kurz ausfallen, nehmen wir die I. als Abschluß. Das Beispiel heißt also: I—III—V—I. Die Ausführung dieser Verbindung geschieht nun ganz in der Weise, wie 60 sie schon beim Verbinden der Akkorde angegeben war, durch Beantwortung der drei Fragen (siehe später in Notenbeispiel 11 *a*).

Beim Entwerfen anderer Sätzchen geht der Schüler am besten systematisch vor, indem er wieder mit I, III beginnt und nach III anders fortsetzt. Also beispielsweise I, III, VI; nach VI kann dann einmal gleich I, das andere Mal IV und dann I folgen. Wenn alles mit I, III durchgearbeitet ist, beginne er mit I, IV, dann mit I, V und schließlich I, VI und setze jedesmal anders fort.

Über die Stimmführung ist hier noch einiges zu sagen. Sie soll melodisch sein. Das ist aber nun nicht so aufzufassen, als ob 70 sie im Sinne etwa eines Liedes ausdrucksvoll oder schön oder mannigfaltig geschwungen, reich ornamentiert oder gar gegliedert sein müßte. Das kann nicht angestrebt werden, weil dazu vorläufig alle Voraussetzungen fehlen. Wir arbeiten ja ohne Rhythmus, also ohne Motiv; Gliederung und Ornamentierung sind aber ohne Rhythmus kaum denkbar. Was man einstweilen hier unter melodisch zu verstehen hat, ließe sich vielleicht am besten so sagen: die Stimme soll nicht

unmelodisch sein, das heißt: sie soll solche Schritte und Schrittfolgen vermeiden, die unangenehm auffallen. Es ist schwer, hiefür
80 einen Maßstab zu finden; denn was früher unmelodisch war, wird heute vielfach als melodisch empfunden. Bellermann findet beispielsweise für notwendig, besonders zu erwähnen, daß Händel den Sprung einer kleinen Septime in einer Melodie verwendete. Gewiß, die Komponisten des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts hätten dies noch nicht getan, aber das sechzehnte Jahrhundert ist dem siebzehnten eben nicht mehr maßgebend. Und ebenso verhält es sich auch mit den meisten andern Vorschriften, die man etwa unserer Zeit auf Grund der Melodik Händels geben wollte. Kaum mit Haydns, Mozarts und Beethovens Linienführung würden sie
90 vollständig übereinstimmen, geschweige denn mit der Schumanns, Brahms' oder Wagners. Nun sollte aber bedacht werden, daß bei der Ausführung rein harmonischer Aufgaben das Melodische, wie schon erwähnt, deswegen nicht voll in Betracht kommt, weil das Motiv fehlt, weil damit nicht nur die Notwendigkeit, sondern auch der Anlaß, die Verlockung zu reicherer Ornamentierung entfällt. Unsere Aufgabe kann es immer nur sein, diejenigen Schritte zu machen, die zur Verbindung der Akkorde notwendig sind: im ganzen also möglichst wenig Bewegung. Denn: je weniger Stimmenbewegung, desto weniger Stimmenbewegungsfehler, Stimmenführungsfehler. Da
100 aber die Führung exponierter Stimmen, der beiden sogenannten Außenstimmen Sopran und Baß, die Aufmerksamkeit einigermaßen auf sich lenkt und eine gewisse Monotonie den Eindruck der harmonischen Wirkung schädigen könnte, wird es späterhin nötig sein, einige Mittel zu erwähnen, die dem abhelfen. Vorläufig kommt nur die Baßstimme in Betracht, denn einzig sie allein führt öfters größere Sprünge aus, wogegen die übrigen Stimmen sich fast nur in Sekundenschritten bewegen. Es genügt also vorläufig, solche Fehler zu erwähnen, die in der Baßstimme vorkommen können. Es handelt sich dabei selbstverständlich zum Teil um Fortschreitungen, die kein Mensch heute für übel finden
110 wird. Aber die alte Harmonielehre hatte doch bis zu einem gewissen Grade recht, als sie ihre Vermeidung verlangte. Die Art, wie das begründet wurde, mag für uns heute hinfällig scheinen, aber da diese Sätzchen einfachste musikalische Aufgaben lösen, Aufgaben, deren musikalische Wirkung so primitiv ist, daß ein an Wagnersche

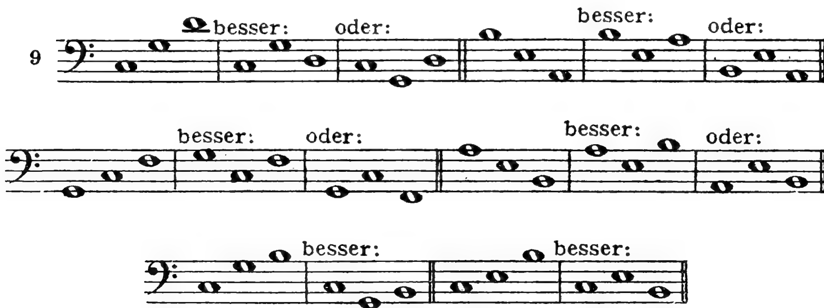
Harmoniefreiheit gewöhntes Ohr fast berechtigt wäre, ihr kritiklos gegenüberzustehen, empfiehlt es sich wohl, sich nicht auf das Ohr von heute zu verlassen, sondern auf das Ohr von damals, dessen Schönheitssinn zweifellos dem Material jene Erfüllungen abgewonnen hat, die im Einklang stehen mit der Gesamtwirkung solch einfacher Gebilde. Sollen also diese Sätzchen, wie alles, was ein Kunst- und Formgefühl entwickeln soll, schon Stil haben, das heißt ein gewisses ebenmäßiges Verhältnis zwischen Wirkung und aufgewendeten Mitteln zeigen, so wird es wohl zweckmäßig sein, die Anweisungen der alten Harmonielehre zu berücksichtigen. Wir werden sie beruhigt fallen lassen dürfen, sowie unsere Mittel reicher, unsere Möglichkeiten, dem Material Wirkungen abzuringen, also größer werden. Wir nehmen auch diese Anweisungen nicht als Regel, das heißt als etwas, das nur durch eine Ausnahme aufgehoben werden kann, sondern eben nur als Anweisungen. Und wir sind uns klar darüber, daß wir sie nur deswegen berücksichtigen, weil wir stilistisch richtige Wirkung nur erzielen können, wenn wir die Mittel ihren einfachen Zwecken angemessen verwenden.

120

130

Die eine dieser Anweisungen heißt: Zwei Melodiesprünge in der gleichen Richtung von der Größe einer Quart oder einer Quint sollen vermieden werden, weil die Ecktöne eine Dissonanz bilden. Oder etwas allgemeiner gefaßt: Zwei Intervallsprünge in der gleichen Richtung, die sich zu einer Dissonanz summieren, wirken unmelodisch.

Also beispielsweise:

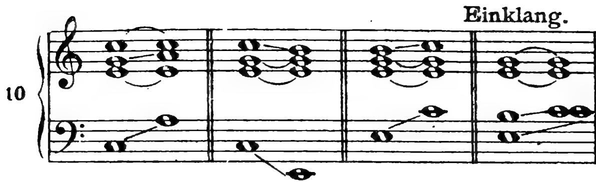


Das war sicher vom Standpunkt der älteren Harmonielehre aus richtig. Deren Anweisungen bezogen sich hauptsächlich auf Gesangs-

140

musik, die häufig unbegleitet, a capella, gesungen wurde. Die Ausführenden, Berufssänger oder Dilettanten, sangen, ohne vieles Probieren, ihre Partien meist vom Blatt. Das Blattsingen war die Voraussetzung, der sich alles andere anpaßte. Gut für Gesang schreiben hieß also vor allem möglichst die Schwierigkeiten vermeiden. Und da der Sänger nicht, wie der Instrumentalist, fertige Töne oder doch wenigstens greifbare Anhaltspunkte zu solchen hat, bieten gewisse Intervalle noch heute Intonationsschwierigkeiten. Wird wohl auch
150 beim Sänger der Bereich des Ausführbaren immer größer, so geht die Entwicklung hier doch langsamer als bei den Instrumenten. Immerhin ist es einzusehen, daß das Ohr Dissonanzen (entfernter liegenden Obertönen) nicht bloß im Zusammenklang, im Akkord, sondern auch im Nacheinander, in der melodischen Linie, Widerstand entgegensetzt, sie nicht so rasch begreift, sie als Hemmung empfindet, ihre Entfernung, Auflösung herbeiwünscht. Und sie möglicherweise höchstens wegen der Auflösung, wegen des Wohlbehagens, das diese Wirkung hervorruft, zuläßt. Für den Hörer mag die Dissonanz, ihr Auflösungsbedürfnis und die Auflösung, Genuß sein, dem Sänger aber kann die
160 Hemmung zur Schwierigkeit werden.

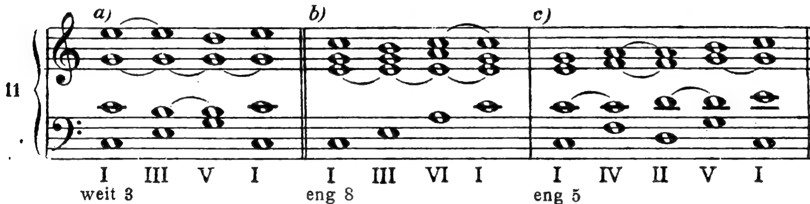
Die andere der beiden melodischen Anweisungen lautet: Keine Stimme soll einen größeren Intervallsprung machen als eine Quint (der Oktavensprung, der ja fast wie die Wiederholung des gleichen Tons wirkt, war natürlich erlaubt). Warum man einen Septensprung nicht verwenden soll, ist ja aus dem, was vorhin über Dissonanzschritte gesagt wurde, klar. Weniger klar ist, warum man einen Sextensprung nicht verwenden soll. Bellermann berichtet, die Wirkung dieses Sprunges habe bei den Alten als weichlich gegolten. Das mag wohl sein, muß aber eine Ursache haben. Eine
170 solche glaube ich in zwei Umständen zu finden, aus denen zwar nicht die Weichlichkeit, sondern eher das Gegenteil, die Härte, hervorgeht, welche aber immerhin die Vermeidung erklären. Ob es richtig oder falsch ist, einen selten gebrauchten, ungewohnten Schritt weichlich zu nennen, ist dabei von geringerer Bedeutung. Die eine Ursache mag wohl in mancherlei Stimmführungsschwierigkeiten zu suchen sein, die der Anbringung eines Sextensprunges entgegenstehen: es muß Raum dafür da sein und es entstehen oft gewisse verpönte Parallelen (über die später gesprochen wird).



Als zweite Ursache kann der Umstand gelten, daß die Sext dem Ohr fremder ist, weil dieses Intervall in der Obertonreihe zwar als Verhältnis zum Grundton vorkommt (*e—c*), aber in der umgekehrten Richtung: der Grundton liegt über der Terz (*c, c, g, c,* **e**, *g,* **c**). Darum klingt sie in der Tat fremder, sollte also eher hart genannt werden. Diese beiden Ursachen mögen bewirkt haben, daß der Sextensprung selten oder nicht verwendet wurde, wodurch er dem Ohr fremd, ungewohnt erschienen sein mag, was wohl nur infolge einer unrichtigen Deutung als weichlich bezeichnet wurde.

180

In Notenbeispiel 11 folgt nun die Ausführung einiger Sätze, wie wir sie nach der Tabelle zusammengestellt haben.



Der Schüler kann auch diese selben Beispiele ausführen, indem er eine andere Lage nimmt (eng statt weit, weit statt eng) oder statt mit der Terzlage mit der Quint- oder Oktavlage beginnt. Unbedingt nötig ist es, jede neue Aufgabe auch in anderen Tonarten zu üben; aber nicht einfach durch Transponierung, sondern nach einem selbständigen Entwurf.

190

DIE VII. STUFE

Der Dreiklang der VII. Stufe, der verminderte Dreiklang, erfordert eine besondere Betrachtung. Seine Zusammensetzung ist anders als die der bisherigen Dreiklänge, die mindestens das eine gemeinsam haben: die reine Quint. Der Dreiklang der VII. Stufe hat eine verminderte Quint: eine solche findet sich nicht unter den

näherliegenden Obertönen, daher wird er als Dissonanz empfunden. Daß und aus welchen Gründen die Dissonanz eine besondere Behandlung erfordert, habe ich zuvor schon an jenem Fall erörtert, wo sie nur im Nacheinander (zwei Quinten- oder Quartensprünge
10 in der gleichen Richtung), melodisch, erschienen ist. Es ist klar, daß die Dissonanz noch auffallender wirkt, wenn sie im Miteinander, im Zusammenklang erscheint. Im Nacheinander könnte man sie überhören, wenn man beispielsweise den vorhergehenden gegenständischen Ton vergäße. Im Miteinander ist sie nicht zu überhören.

Wie man dazu gekommen sein mag Dissonanzen überhaupt zu verwenden, darüber kann man nur Vermutungen aufstellen. Jedenfalls dürfte es erst nach und nach geschehen sein, und der Versuch, die entfernter liegenden Obertöne, die Dissonanzen, mit den Konsonanzen zu mengen, dürfte wohl anfangs nur gelegentlich
20 und mit großer Vorsicht unternommen worden sein. Ich stelle mir vor, daß man sie zunächst nur gleichsam vorüberhuschen ließ, etwa so, daß über einem Dreiklang *c—e—g*, während dieser liegen blieb, eine Melodiestimme von einem langgehaltenen *g* in ein langgehaltenes *e* durch ein äußerst flüchtiges *f* gleichsam hinüberrutschte. Etwas Ähnliches, wie ein mehr oder weniger ausgeführtes Portamento oder Glissando (im Dialekt*) „Schmieren" genannt), dessen Töne einzeln kaum zu unterscheiden sind. Später mag dann einer dieser Töne skalamäßig fixiert worden sein. Ich glaube also, daß die Dissonanz zuerst im Durchgang vorkam und der Durchgang aus dem Portamento
30 entstanden ist, dem Bedürfnis, Intervallsprünge weich oder melodisch, das ist in diesem Falle skalamäßig zu verbinden. Daß dieses Bedürfnis sich deckt mit einem andern, mit dem Bedürfnis, sich auch die entfernter liegenden Obertöne dienstbar zu machen, ist vielleicht nur ein glücklicher Zufall, wie ihn ja die Entwicklung oft aufzuweisen hat. Vielleicht aber ist es ganz dasselbe Prinzip und das

*) Es wäre hiebei zu beachten, daß die Musik ebenfalls einen Dialekt hat, der in ähnlicher Weise als erläuternde Quelle für die geschichtliche Entwicklung dienen könnte, wie die Volkssprache für die Schriftsprache: Die Volksmusik. Denn auch sie enthält neben den Ergebnissen ihrer eigenen Entwicklung Altes, das einmal gebräuchlich war. Und man sollte auch die Banalitäten und Trivialitäten revidieren. Das meiste davon wird sich nicht als wirklich unedel, sondern als abgebraucht, veraltet herausstellen. Als abgedroschen, wie die Dilettanten gern sagen.

Portamento eine der Ausführungsformen seiner Wirkung. Aber das Portamento könnte auch, wie die Skala, eine Umlegung der Obertonreihe in die Horizontale sein. Wenn das Ohr dabei auf halbem Wege stehen geblieben ist und nicht jene dissonierenden Obertöne gewählt hat, die wirklich Bestandteile eines klingenden Tones sind, sondern stilisierte und temperierte Durchschnittstöne, so erklärt sich das auf dieselbe Art als Kompromiß zwischen Ziel und Erreichbarkeit, wie ich es schon für die Entstehung der Skala angedeutet habe. 40

Die Verwendung solcher Verzierungen, bei denen dissonierende Töne berührt wurden, war in der Form der sogenannten „Manieren" gestattet, ja durch den Geschmack fast verlangt. Diese „Manieren" konnte man nicht notieren, weil die Schrift kein Notenbild davon hätte geben können; die betreffenden Figuren, Vorschläge, Triller, Portamenti usw. konnten also bloß durch Tradition verbreitet werden. Aber aus der Praxis mag sukzessive das Zusammengehörigkeitsgefühl der berührten Dissonanzen mit dem Grundton ins Bewußtsein des analysierenden Ohrs durchgesickert sein und das Bedürfnis erzeugt haben, wenigstens einige der häufiger vorkommenden Töne auch schriftlich zu fixieren. 50

Nichts anderes, als die schriftliche Fixierung einer Manier, ist also die Durchgangsnote. Wie die Schrift stets hinter dem Klang zurückbleibt (nicht nur im Melodischen, vielleicht noch viel mehr im Rhythmischen, wo der Zwang der Taktstriche oft kaum annähernd richtige Bilder zuläßt), so ist selbstverständlich auch diese Notierung unvollkommen, wenn man sie an dem mißt, was der Phantasie vorgeschwebt hat. Aber sie ist begreiflich als eine jener Vereinfachungen, die der menschliche Geist erdenken muß, wenn er mit dem Material fertig werden will. Die Vermutung, daß das System der Vereinfachung der Sache für das System der Sache angesehen worden ist, besteht auch hier, und man kann ruhig annehmen, daß, trotzdem ihr ein richtiges Gefühl zugrunde lag, unsere Dissonanzbehandlung im weiteren Verlaufe mehr die Entwicklung des vereinfachenden Systems ausführte, als daß sie sich wirklich mit dem Wesen der Dissonanz auseinandersetzte. Ich gerate vielleicht in denselben Fehler, wenn ich mich an diese Art der Dissonanzbehandlung halte, kann aber zweierlei zu meinen Gunsten anführen: Erstens gebe ich die zur Erfüllung des Systems notwendigen Anweisungen (wie 60 70

schon oft betont) nicht als Regeln, nicht als Ästhetik, und zweitens kommt auch noch in Betracht, daß unser Ohr heute nicht bloß von den Bedingungen, die die Natur ihm gestellt, sondern auch von denjenigen erzogen worden ist, die das inzwischen zu einer zweiten Natur erwachsene System hervorgebracht hat. Der Wirkung dieser Kultur, dieses Kunstproduktes können wir uns heute kaum oder nur allmählich entziehen, und das Sich-auf-die-Natur-Besinnen mag
80 erkenntnistheoretischen Wert haben, ohne darum unmittelbar künstlerische Früchte tragen zu können. Sicher wird auch dieser Weg einmal wieder begangen werden, der der Natur neue Geheimnisse ablauscht. Sicher werden auch die sich dann wieder zu einem System verdünnen, aber vorerst muß das alte System aus dem Weg geräumt sein. Das vermag vielleicht die Erkenntnis, die ich hier dargestellt habe, zu vermitteln.

Die Notierung der im Durchgang vorkommenden Dissonanz dürfte zur Konstatierung des Phänomens der Dissonanz überhaupt geführt haben. Zwei Triebe, die im Menschen streiten: das Ver-
90 langen nach Wiederholung der angenehmen Reize, und der entgegengesetzte: das Bedürfnis nach Abwechslung, nach Veränderung, nach neuen Reizen vereinigen sich oft in einem relativ ordinären Raubtiertrieb, in dem Trieb: Besitz zu ergreifen. Die Frage, ob dann Wiederholung oder Veränderung folgen werde, wird einstweilen hinausgeschoben. Die robustere Befriedigung, die das Bewußtsein des Besitzes gibt, mit seinen Möglichkeiten zur Entscheidung nach dieser oder jener Seite, ist imstande, die feineren Erwägungen zu erdrücken und zu jener konservativen Ruhe zu führen, die immer den Besitzenden eigen ist. Vor das Dilemma gestellt, ob Wiederholung oder
100 Erneuerung der Reize vorzuziehen sei, entschied sich der Menschengeist auch hier für das Besitzergreifen und begründete ein System.

So kann man sich auch vorstellen, daß der Zufall einer dissonierenden Durchgangsnote, einmal schriftlich festgelegt, nachdem man erst ihren Reiz empfunden, das Bedürfnis nach einer weniger zufälligen, willkürlich hervorgebrachten Wiederholung provozierte; daß das Bedürfnis, diesen Reiz öfter zu empfinden, dazu geführt hat, von den Methoden, die ihn hervorrufen, Besitz zu ergreifen. Doch: sollte der Reiz des Verbotenen zu unvermindertem Genuß führen, so mußte jenes im Grund verächtliche Kompromiß zwischen Moral

und Begierde geschlossen werden, welches hier in einer lässigeren 110
Auffassung sowohl des Verbotes, als auch des Verbotenen besteht.
Die Dissonanz ward akzeptiert, aber an der Tür, durch die man sie
einließ, ein Riegel vorgeschoben, wenn Übermaß drohte.

Auf diese Art könnte die *Dissonanzbehandlung* entstanden
sein, in der gleicherweise psychologische und praktische Momente
maßgebend sind. Die Vorsicht des Hörers, der den Reiz genießen,
aber vor der Gefahr doch nicht zu sehr erschrecken will, stimmt
überein mit der Vorsicht des Sängers. Und der Autor, der es sich
mit beiden nicht verderben darf, ersinnt Methoden, die dem Zweck
frönen: wie spanne, erschrecke ich den Hörer und gehe doch nicht 120
so weit, daß ich nicht noch immer die Möglichkeit habe zu sagen:
„Es war ja nur Spiel.“ Oder: wie führe ich langsam und vorsichtig
ein, was ja doch kommen muß, wenn ich nicht langweilen will;
wie überrede ich den Hörer, auch die sauere Traube hinzunehmen,
damit ihn die süße, die Auflösung der Dissonanz, dann desto angenehmer
erquicke? Wie bringe ich den Sänger dazu, einen dissonierenden
Ton, dessen Intonation ihm vielleicht Schwierigkeiten macht,
doch zu singen? Indem ich ihn den Eintritt nicht merken lasse und
im Moment der Katastrophe ihm zuflüstere: „Gemach, es geht vorüber.“
Vorsichtig einführen und wohlklingend auflösen, hier das System! 130

Vorbereitung und Auflösung heißen also die beiden Schutzdecken,
in die die Dissonanz vorsichtig eingepackt wird, um weder
Schaden zu nehmen noch Schaden anzurichten.

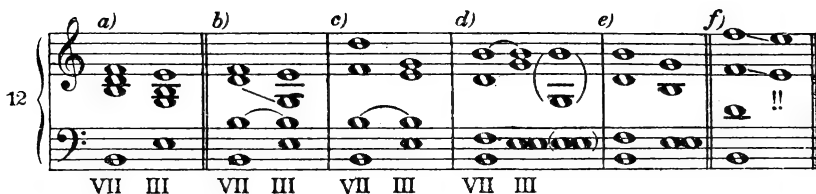
Auf unseren Fall angewendet, auf den Fall des verminderten
Dreiklangs, heißt das nun: die dissonierende verminderte Quint
wird vorzubereiten und aufzulösen sein. Daß im verminderten
Dreiklang nicht etwa ein anderer Ton als die Quint Dissonanz
sein kann, ergibt sich nicht nur aus dem Vergleich mit den Obertönen,
in denen zu einem Grundton immer eine reine Quint gehört,
sondern auch aus dem Vergleich mit den andern Dreiklängen, die 140
alle reine Quinten haben. Es gibt verschiedene Arten der Dissonanzbehandlung,
verschiedene Arten vor allem der Auflösung, aber auch
verschiedene der Einführung. Die erste und einfachste Form der
Einführung, die wir kennen lernen, ist die Vorbereitung. Bei dieser
soll der Ton, der nachher dissonieren wird, im vorhergehenden
Akkord von derselben Stimme schon als *Konsonanz* gesungen

worden sein. Der Zweck dieser Vorbereitung ist klarerweise der, den Ton schon dort, wo er als konsonierender Bestandteil eines Dur- oder Molldreiklangs dem Sänger keine Schwierigkeiten verursacht, 150 intonieren und ihn, während die andern Stimmen sich so bewegen, daß dieser Ton zur Dissonanz wird, weiterhalten zu lassen. Als erste Form der Auflösung wählen wir vorläufig eine Methode, deren Zweckmäßigkeit psychologisch leicht einzusehen ist. Entsteht nämlich im harmonischen Fluß durch Einfügung der Dissonanz eine Hemmung, etwa vergleichbar einem Wehr im Bach, so sollte diese Aufhaltung eine Kräfteansammlung bewirken, die das Hindernis sozusagen „im Schwung" nimmt. Ein kräftiger Schritt soll es sein, mit dem man sich darüber hinwegsetzt. Als ein solcher kräftiger Schritt wird der Schritt von der V. zur I. Stufe angesehen werden können, oder verallgemeinert: 160 der Quartensprung aufwärts des Grundtons*). Ich habe schon bei meiner Kritik des Begriffs der Dominante darauf hingewiesen, wie stark die Anziehung der Tonika auf die Dominante ist, und weiter erwähnt, daß jeder Grundton das Bedürfnis hat, von einem eine Quint tiefer als er liegenden Grundton überwältigt, überwunden zu werden. Geht man dem Bedürfnis dieses Grundtons nach, dem Bedürfnis, sich in eine höhere, stärkere Einheit als untergeordneter Bestandteil aufzulösen, dem Bedürfnis, einer größeren Sache zu dienen, als es die eigene ist, so erfüllt man gleichsam die heftigste Sehnsucht des Grundtons; vollführt also den stärksten Schritt. Es ist somit klar, daß die Anwendung 170 dieses stärksten Schrittes bei einem so besonderen Anlaß, wie es in unserem vorläufigen harmonischen Leben das Vorkommen einer Dissonanz ist, ebenso geboten ist, wie etwa das Anlegen eines Festkleides bei feierlichen Anlässen im bürgerlichen Leben. Selbstverständlich gibt es auch andere Mittel, die Dissonanz aufzulösen; und wenn sie für uns durch häufigeren Gebrauch an Besonderheit verloren haben wird, werden wir weniger Umstände mit ihr machen und nicht immer gleich zu den stärksten Mitteln greifen.

Läßt man bei der Auflösung der dissonierenden Quint im verminderten Dreiklang den Grundton diesen Quartensprung auf- 180 wärts (respektive Quintensprung abwärts) machen, so ergibt sich als Auflösungsakkord der VII. die III. Stufe.

---

*) Ich sollte eigentlich besser Quintensprung abwärts sagen, aber aus Gründen, mit denen sich die Anmerkung auf Seite 141 beschäftigt, ziehe ich diese Bezeichnung vor.



Die Auflösung des dissonierenden Tons selbst geschah hier dadurch, daß die Dissonanz stufenweise abwärts schritt, von *f* nach *e*. Es gibt verschiedene Arten, wie die Dissonanz sich zum Auflösungsakkord verhalten kann. Sie kann fallen, steigen oder liegen bleiben, aber auch wegspringen. Für unseren ersten Fall wählen wir den Ausweg, sie fallen, das heißt stufenweise einen Ton abwärts schreiten zu lassen. Schon aus dem Grund, weil diese Stimme, die unsere Aufmerksamkeit so stark auf sich gelenkt hat, dann zur Oktav jenes Grundtons wird, den wir als in hervor- ragendem Maß zur Dissonanzauflösung geeignet gefunden haben. Sie bestätigt damit sozusagen die Erfüllung des Grundtonbedürfnisses. Aber auch noch aus einem andern Grund, der bei einer späteren Gelegenheit*) erörtert werden soll.

190

Dabei muß hier manchesmal auf das harmonische Band verzichtet werden, wenn man einen vollständigen Akkord erzielen will. Bliebe das harmonische Band, das *h* liegen (12*b*, *c*, *d*), so wäre die Stimme, die das *d* hat, genötigt, ins *g* aufwärts oder abwärts zu springen, was in manchen Fällen Schwierigkeiten macht, wie beispielsweise in 12*b*, wo durch diesen Sprung abwärts der Alt tiefer als der Tenor oder, wenn er hinaufspränge, höher als der Sopran zu liegen käme. Das Kreuzen der Stimmen sollen wir aber, wie schon gesagt (Seite 45), unterlassen. Gut und brauchbar ist die Lösung 12*c*; nur wird es, da hier die Oberstimme einen Sprung macht, notwendig sein, ihrer melodischen Linie einige Beachtung zu widmen, was demnächst geschehen soll. Dagegen ergäbe sich bei 12*d*, ob nun der Alt aufwärts oder abwärts springt, ein zu großer Abstand zwischen zwei benachbarten Stimmen; im ersten Fall stünden Alt und Tenor eine Dezime voneinander ab, im zweiten Fall Alt und Sopran. Eine derartige Lage wollen wir womöglich immer vermeiden, da sie zu jenen

200

210

*) Seite 100.

gehört, von denen die Erfahrung lehrt, daß sie weniger gleichmäßigen Klang haben. (Wenn in Kunstwerken so etwas vorkommt, kann ein solcher Klang entweder beabsichtigt oder aus der Unterordnung unter andere Zwecke entstanden sein.) Hier wird also die Lösung 12*e* (ohne harmonisches Band) vorzuziehen sein. Der Schüler mag ruhig, je nach den Bedürfnissen des Satzes, das eine Mal das harmonische Band benützen, das andere Mal darauf verzichten. Welche Erwägungen hier in Betracht kommen, wird später gelegentlich der Besprechung der melodischen Bedürfnisse der Stimmen auseinander-
220 gesetzt werden. Vorläufig sei nur angedeutet, daß es am besten sein wird, von der Lage, in der das Sätzchen begonnen wurde, nicht allzuviel abzuweichen, und wenn man sie verlassen mußte, die erste Gelegenheit zu benützen, um wieder in sie zurückzukehren.

Dieser Fall gibt zu einer nicht unwichtigen Betrachtung Anlaß. Wir hatten für die ersten Aufgaben nur solche Akkorde zur Verbindung ausgewählt, die ein harmonisches Band zulassen. Das schien eine Regel zu sein, ist aber keine, sondern hatte nur den Zweck, die Stimmen immer mit Oktavverdopplung erscheinen zu lassen und gewisse andere Stimmführungsschwierigkeiten, von denen später die Rede sein wird,
230 zu vermeiden. Jetzt ergibt sich hier die Notwendigkeit, vom harmonischen Band gelegentlich abzusehen. Die Anweisung wurde also durch die höhere Notwendigkeit aufgehoben. Es handelt sich nicht um eine „Ausnahme von der Regel", denn wir hatten ja keine Regel, aber wir hatten eine Anweisung, die ebensoviel gab als sie nahm. Gewisse Fehler konnten dadurch vermieden werden, daß sie zwar auch einige Fälle, die gut sein mögen, sonst aber solche ausschloß, bei denen eben die Fehler eintreten konnten. Hat der Schüler innerhalb dieser Beschränkung genügende Sicherheit erworben, so wird er, wenn die höhere Notwendigkeit es verlangt, auf diese Erleichterung zu ver-
240 zichten imstande sein. Im allgemeinen werden wir ja auch weiterhin uns daran halten, daß wir die Stimmen nur so viel oder so wenig sich bewegen lassen, als unerläßlich notwendig ist. Aber — und das sollte hier gesagt werden — jede Anweisung wird aufgehoben, wenn eine höhere Notwendigkeit es verlangt. Es gibt also hier keine ewigen Gesetze, sondern nur Anweisungen, die so lange Geltung haben, als sie nicht durch eine andere ganz oder teilweise aufgehoben werden: wenn andere Bedingungen gestellt sind.

Über die Frage, welcher Ton in der VII. Stufe zur Verdopplung geeignet ist, ist folgendes zu sagen: Vor allem natürlich der Grundton; auch schon deshalb, weil wir ja bisher immer nur mit Grundtonverdopplung gearbeitet haben. Dann aber aus demselben Grund, aus dem der Grundton bei den andern Dreiklängen vorgezogen wurde. Anders steht es aber mit der Terz und der Quint. Die Terz kommt hier eher in Betracht, weil die VII. Stufe weder Dur- noch Moll-, sondern verminderter Dreiklang ist. Sie entscheidet hier nicht über das Geschlecht, ist also weniger auffallend. Die Quint dagegen ist als Dissonanz der auffallendste Ton der VII. Stufe und wäre schon deshalb nicht zu verdoppeln. Außerdem aber hat sie als Dissonanz, die wir ja auflösen wollen, einen Zwangsweg: sie soll fallen. Würde man sie verdoppeln, dann sollte auch die andere Stimme, in der sie vorkommt, fallen. (Notenbeispiel 12*f*). Dadurch entstände eine Stimmführung, über die später mehr gesagt werden soll. Vorläufig nur das: zwei Stimmen führten denselben Schritt aus. Das ist überflüssig, weil eine genügt. Die verminderte Quint wird also nicht zu verdoppeln sein.

Nun die Vorbereitung. Der dissonierende Ton soll in dem vorhergehenden Akkord Konsonanz gewesen sein und dann in derselben Stimme während er Dissonanz wird liegen bleiben. Jeder Ton der Skala kommt in drei Stufen vor. Er ist das einemal Grundton, das anderemal Terz, das drittemal Quint eines Akkordes. Unsere Dissonanz, das *f*, ist Grundton in der IV., Terz in der II., Quint in der VII. Stufe. Es stehen uns also die Akkorde der IV. und II. Stufe zur Verfügung. Zu den drei Fragen, die wir uns für die Verbindung konsonierender Akkorde gestellt haben, tritt nun eine neue Frage hinzu. Die Fragen lauten daher jetzt:

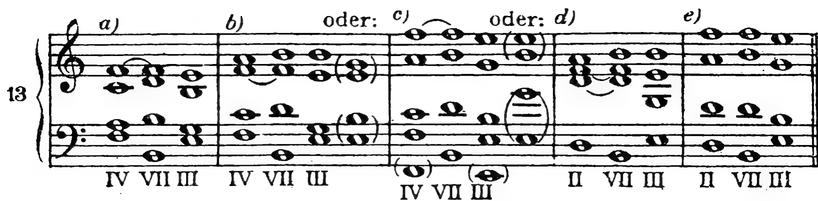
1. Welcher Ton ist Baßton?

2. Welcher Ton ist Dissonanz? (Ist eine da, dann vorbereiten oder auflösen, je nachdem, ob das eine oder das andere gerade vorliegt.)

3. Harmonisches Band? (Bleibt womöglich, also nicht mehr unbedingt, liegen.)

4. Welcher Ton oder welche Töne fehlen?

Notenbeispiel 13 zeigt Vorbereitung und Auflösung in mehreren Fällen; die Vorbereitung geschah in den Fällen 13*a*, *b*, *c* durch die



IV. Stufe (das nennt man, da in dem Fall der vorzubereitende Ton Oktav des Vorbereitungsakkordes ist: Vorbereitung durch die Oktav), in den Fällen 13*d* und *e* durch die II. Stufe (Vorbereitung durch die Terz).

Der Schüler übe nun die Vorbereitung und Auflösung der VII. Stufe in möglichst vielen Beispielen (auch in anderen Tonarten!). 290 Die Stufenfolgen werden lauten: IV, VII, III oder II, VII, III. Nach VII steht vorläufig immer nur III, vor VII nur IV oder II. Ist der Schüler in der Behandlung der VII. Stufe sicher genug geworden, dann gehe er daran, sie auch in Sätzchen zu verwenden. Selbstverständlich wird auch hier VII immer III zur Folge und IV oder II zur Einführung haben müssen. Im übrigen kann sich der Schüler ganz nach der Tabelle richten, in der jetzt die auf die VII. Stufe sich beziehenden Einschränkungen entfallen.

DIE UMKEHRUNGEN DER DREIKLÄNGE

In den Aufgaben, die wir bisher gelöst haben, war es zwar gleichgültig, wie die Akkordbestandteile auf die oberen drei Stimmen verteilt waren, und nur die eine Bedingung war gestellt, daß der Baß immer den Grundton nehmen muß. Verschiedene Umstände aber erfordern es — und lassen es zu —, daß auch andere Akkordtöne als der Grundton im Baß vorkommen. Sie erfordern es, und sie lassen es zu; eine Notwendigkeit und ein Vorteil. Dieses eigentümliche Ergebnis wird sich bei fast allen kunsthandwerklichen Erwägungen zeigen. Unwahrscheinlich, daß man einer Notwendigkeit 10 gehorchte, wenn sie nicht auch andern Vorteil brächte als den, der sich bloß aus ihren ersten Bedingungen ergibt; unwahrscheinlich auch, daß sich ein Vorteil einstellte, der nicht an die Erfüllung gewisser Notwendigkeiten geknüpft wäre. Das sieht geheimnisvoll

aus und ist es sicher auch: daß man etwas tut, weil die Notwendigkeit dazu zwingt, und dabei ungewollt Schönes hervorbringt; oder daß man das Gefühl hat, Schönes zu tun und dabei die Notwendigkeit erfüllt. Das ist eines jener Geheimnisse, die das Leben lebenswert machen. Diese Belohnung, die den mit allen Kräften Suchenden auf einer höheren Ebene, als es die seiner Bemühungen war, überrascht, die stellt sich in der wahren Kunst und in der wahren Moral immer von selbst ein. Der kluge Handwerker, der kluge Kunsthandwerker aber wird sie von vornherein in seine Überlegungen einbeziehen. Und ihm käme es unzweckmäßig vor, sich zu einer wesentlichen Veränderung durch einen Augenblicksvorteil bestimmen zu lassen. Selbst eine kleine Veränderung in den Grundlagen eines Organismus hat weitgehende Folgen. Sind sie auch nicht sofort sichtbar, so stellen sie sich unbedingt später ein. Er ließe also eine solche Veränderung nur dann geschehen, wenn er mindestens eine gewisse Anzahl der mutmaßlichen Folgen im vorhinein erdenken und auf ihren Wert oder Unwert abschätzen und abwägen kann. 30 Nun ist aber sicher: entspricht eine solche Veränderung dem Wesen dieses Organismus nicht, so wird die Mehrzahl der Folgen schädlich, die scheinbare Notwendigkeit, die zu ihrer Veränderung veranlaßt hat, auf eine unrichtige Beurteilung zurückzuführen sein. Entspricht aber die Veränderung wirklich dem Wesen dieses Organismus, seinem Entwicklungstrieb, dann werden sich aus einer solchen sachlich richtigen Maßnahme nicht nur jene Vorteile ergeben, die man erwartet hat, sondern auch andere, die man nicht angestrebt hat. Und umgekehrt, ginge man von dem Wunsch aus, einem Organismus neue Leistungen abzugewinnen, die in seinem Wesen begründet 40 sind, so wird sich stets zeigen, daß man damit einer Notwendigkeit dieses Organismus nachgegangen, daß man seinem Entwicklungstrieb fördernd entgegengekommen ist.

Auf unseren Fall angewendet, ergibt sich folgendes: Jede Setzung eines Akkords, bei der der Grundton im Baß ist, ahmt das Klangverhältnis des Tons zu seinen Obertönen in der vollkommensten Weise nach. Wird ein anderer Ton als tiefster gesetzt, so hat man sich von dem natürlichen Vorbild entfernt. Ist das nun gut? Es ist sowohl gut wie nicht gut; das eine Mal besser, das andere Mal weniger gut, das eine Mal stärker, das andere Mal weniger stark. 50

Kein Zweifel, einem Zusammenklang einen andern Baßton zu geben als den Grundton, ist mindestens eine andere Wirkung, wenn nicht eine schwächere Nehmen wir nun den ungünstigsten Fall, daß es eine schwächere Wirkung sei, so ist die genaue Nachahmung des natürlichen Tons, Grundton im Baß, die stärkere. Dadurch wird die Möglichkeit gegeben, einen Akkord einmal mit stärkerer, das andere Mal mit schwächerer Wirkung oder aber auch mit stärkerer oder schwächerer Bedeutung hinzustellen. Das aber kann ein künstlerischer Vorteil werden! Denn ist man etwa im Laufe eines
60 längeren Satzes genötigt (man hat ja nur sieben Akkorde), wenn der etwa zehn Akkorde lang sein sollte, einen Akkord zu wiederholen, so würde dieser Akkord, wie ich schon früher angedeutet habe, ein Übergewicht über die andern bekommen. Soll er das, dann ist es ja gut, soll er es aber nicht, und muß man doch wiederholen, so ist zu bedenken, wie die Wirkung dieser Wiederholung doch so weit abgeschwächt werden kann, daß die Bedeutung des wiederholten Akkords nicht zu sehr hervortrete. Wenn man zu diesem Zweck einem Dreiklang in seiner stärksten Form eine seiner schwächeren Formen folgen läßt, wird diese schwächere Form die Wirkung des
70 vorhergehenden nicht leicht beeinträchtigen können und ebenso noch genug Wirkungsmöglichkeit übrig lassen für eine spätere, zweite Wiederholung in der stärkeren Form. Vielleicht ist das auch der Grund, warum in Rezitativen so häufig der Sextakkord, die unvollkommenere Form eines Dreiklangs, angewendet wird: um das Vorübergehende, über die zukünftige Tonart des Hauptstückes Nichtentscheidende auszudrücken. Aber die Wirkung des Sextakkordes ist nicht nur schwächer, sie ist auch anders. Und dieser Umstand bietet nun natürlicherweise nur Vorteile. Vor allem: Abwechslung, Abtönung.

Erweist es sich somit als vorteilhaft, als Baßton auch einen andern
80 Ton als den Grundton zu setzen, so ist man doch nicht in der Lage auf diese Vorteile etwa freiwillig zu verzichten. Denn: nicht nur sind die Vorteile eine Notwendigkeit jedes harmonischen Satzes; nicht nur ist es notwendig, die Akkorde in ihren Wirkungen zu differenzieren, ihrem Wert nach abzutönen, für Abwechslung zu sorgen: es entspricht auch dem Bedürfnis des Basses in zweierlei Hinsicht. Einerseits ermöglicht oft erst die Verwendung eines Sextakkords, ihn melodischer oder sogar melodisch abwechslungsreicher zu führen; anderseits wird

man oft durch die Bedingungen, die der Umfang der Stimme stellt, bestimmt, sich für ihn zu entscheiden.

Es zeigt sich also: Ginge man von der Absicht aus, die Baß- stimme melodischer zu führen und verwendete zu diesem Zweck einen Sextakkord, so hätte dies auch den Vorteil, den unerwarteten Vorteil, daß der Sextakkord eine früher vorkommende oder später erscheinende Wiederholung desselben Dreiklangs nicht schlägt, diese Wiederholungen vielleicht überhaupt erst möglich macht und außerdem in die umgebenden Grundlagendreiklänge Abwechslung bringt. Ginge man umgekehrt von der Absicht aus, zur Abwechslung einmal einen Sextakkord zu bringen, so kann das den Vorteil haben, daß der Baß dadurch melodischer wird und daß er etwa in einer ihm bequemen Lage bleiben oder eine ihm unbequeme verlassen kann. Oder aber, ginge man von der Absicht aus, einen Sextakkord zu wählen, weil der Baß sonst in eine unbequeme Lage käme, so könnten sich daraus die schon erwähnten andern Vorteile, die man nicht angestrebt hat, ergeben. Selbstverständlich entstehen dadurch auch noch andere Vorteile als die, von denen hier geredet wurde. Außerdem aber, das wird sich später noch öfter zeigen, ist die Anwendung der Umkehrungen des Dreiklangs auch manchmal zur Erzielung gewisser harmonischer Verbindungen und gewisser harmonischer Wirkungen fast nötig.

Die historische Entstehung der Umkehrungen wird natürlich nicht auf solche Überlegungen zurückzuführen sein. Wahrscheinlich überhaupt nicht auf Überlegungen, wenn auch diese: daß dieselben Töne auch anders gelagert brauchbare Klänge ergeben müssen; und die: daß die Obertonreihe, wenn man entsprechend viele der tiefsten Töne wegläßt, auch für solche Lagerung Vorbild ist — wenn also auch diese Überlegungen Bestechendes an sich haben. Wahrscheinlich sogar überhaupt nicht auf harmonischem Wege, sondern — nur so kann man sich das gut vorstellen — zu suchen ist der Ursprung auf dem Wege selbständiger Stimmführung, wobei drei oder mehrere Stimmen, ihrem natürlichen Gang folgend, sich zu solchen und ähnlichen Zusammenklängen trafen, die das Ohr gutheißen konnte, weil sie an das natürliche Vorbild erinnern und dadurch faßlich sind.

Der Name Umkehrung eines Dreiklangs leitet sich davon her, daß man in der schematischen Darstellungsform des Dreiklangs

den tiefsten Ton umkehrt (umkehren heißt: einen tiefen Ton eines Akkords oder Intervalls eine Oktav höher, einen hohen eine Oktav tiefer setzen, wobei die übrigen Akkordtöne an ihrem Platz bleiben), das *c* also (14*a*) eine Oktav höher über das *g* setzt. Dadurch wird die Terz in dieser schematischen Anordnung tiefster Ton, und es entsteht die erste Umkehrung. Die müßte eigentlich Terz-Sextakkord heißen; aber, da sie in der Reihe der Sextakkorde der erste ist, wird sie kurzweg Sextakkord genannt. Kehrt man nun auch den tiefsten Ton dieses Sextakkords nach oben um, so wird die



Quint tiefster Ton und es entsteht die zweite Umkehrung (14*b*), der Quart-Sextakkord. Anders ausgedrückt: wenn die Terz eines Dreiklangs Baßton ist, so befindet sich der Dreiklang in der 6-Akkordlage, wenn die Quint Baßton ist, in der $^{4}_{6}$-Akkordlage.

Für die harmonische Wertung, das heißt für die Beurteilung der Akkordfolge, ist es gleichgültig, ob ein Dreiklang in der Grundlage oder in der Umkehrung verwendet wird. Dagegen ist die Verwendung der Umkehrungen geeignet, die Entstehung rhythmischer und melodischer Nuancierungen zu begünstigen. Denn: stellt die Grundlage als vollkommenste Nachahmung des Tons die stärkste Form des Dreiklangs dar, so sind die beiden unähnlichen Nachahmungen, die Umkehrungen, schwächere Formen. Es ergibt sich also von selbst, daß die drei Formen des Dreiklangs auf verschiedene Art akzentuierend wirken können. Daß man diese Eigentümlichkeit auszunützen hat, ist eine selbstverständliche Forderung kunsthandwerklicher Ökonomie. Welche melodischen Möglichkeiten, außer der rhythmischen, die Umkehrungen noch bieten, wurde schon früher angedeutet.

a) DER SEXTAKKORD

In der Verwendung des Sextakkords hat man sich nur die eine Beschränkung auferlegt, ihn nicht als Schlußakkord und selten als Anfangsakkord zu verwenden. Das Bedürfnis der Alten, die Tonart möglichst unzweideutig auszudrücken, ließ sie insbesondere

am Anfang und am Ende allem Problematischen, Fragwürdigen ausweichen. Anfang und Schluß sollten bestimmt, deutlich, unzweideutig sein, und dazu ist die Umkehrung als schwächere Form des Dreiklangs weniger geeignet als der Dreiklang. Der in der älteren 160 Literatur seltene Fall eines hinsichtlich der Tonalität absichtlich verschwommenen Anfangs (Beethovens I. Sinfonie, die mit einem zur Unterdominante führenden Septakkord der I. Stufe beginnt) hat erst in unserer Zeit ein Pendant gefunden in dem Wagnis, auch den Schluß unbestimmter zu gestalten. Obwohl nun, wie gesagt, die harmonische Bedeutung nicht tangiert wird durch die Verwendung einer Umkehrung, werden wir in unseren Aufgaben den Anfangs- und den Schlußakkord stets in der Grundlage nehmen. Der Grund hiefür ist einfach der: weil die harmonische Bedeutung nicht tangiert wird. Nämlich die harmonische Bedeutung, die 170 Ursache zur Setzung der I. Stufe als Anfangs- und Schlußakkord war: das Ausdrücken der Tonart. Anders anzufangen und zu schließen als mit der Grundlage mag melodische, rhythmische Stimmungs- oder Ausdruckswerte hervorbringen, aber keine Werte der harmonischen Konstruktion, und nur solche könnten uns veranlassen, Anfangs- und Schlußakkorde, für die aus harmonischen Gründen die Grundlage gewählt wurde, anders zu setzen.

Im übrigen aber ist der Sextakkord, soweit es sich nicht um später zu erörternde formelhafte Wendungen (Kadenz usw.) handelt, ohne weiteres und überall dort zugelassen, wo die gleiche Stufe in der Grund- 180 lage möglich ist. In der Tat bietet auch der Sextakkord kaum ein Problem, und zu einer ausführlicheren Besprechung kann nur der Umstand verlocken, daß der andern Umkehrung, dem Quart-Sextakkord, Beschränkungen auferlegt waren. Da diese Beschränkungen, wie man sehen wird, auch harmonischer Natur sind, das heißt: auf die Harmoniefolgen Einfluß haben, ist es notwendig, zu untersuchen, warum beim Sextakkord, der ja im Wesen — seiner Abstammung nach — nichts anderes ist als der Quart-Sextakkord, solche Beschränkungen nicht vorhanden sind.

Die ältere Theorie behauptet, der Baß sei die Grundlage der 190 Harmonie. Das trifft aber bloß für jene Epoche der Musik ganz zu, wo man in die Baßstimme die jeweiligen Grundtöne der verwendeten Harmonien gesetzt hat. Die Grundlage der Harmonie

kann selbstverständlich nur von den Grundtönen der Akkorde gebildet werden. Denn in ihnen allein drückt sich der Trieb des Klangs und seine Fähigkeit, Folgen zu bilden, aus. Sie allein geben Aufschluß über Charakter und Richtung der Folgen. Sie allein begründen also die harmonischen Vorgänge. Sobald aber die Baßstimme sich selbständiger entwickelt und zu dem wird, was ich die zweite Hauptstimme, die zweite Melodie nennen möchte, ist sie genötigt, auch andere Töne als die Grundtöne zu benützen. Dann ist der Baß nicht mehr Grundlage der Harmonie, sondern höchstens Grundlage der harmonischen Betrachtung, und das ist ein großer Unterschied. Denn ist der Baßton zum Beispiel *e*, über ihm aber liegt der Sextakkord (also *c* und *g*), dann ist das *e* des Basses durchaus irrelevant für den Charakter der Verbindung, die dieser Akkord mit dem nächsten eingehen wird. Sondern das *c*, der Grundton, ist es, an dem die Kraft und Bedeutung der harmonischen Folge gemessen wird. So ist also die Betrachtung der harmonischen Vorgänge, wenn sie sich auch in der Notierung auf die Baßstimme stützt, auf die Vergleichung der Grundtöne angewiesen. Daß der Baßstimme eine hervorragende Bedeutung zugemessen wird, entspricht trotzdem einer richtigen Empfindung. Ihre Bedeutung ist zwar, wie gesagt, nicht die, daß sie Grundlage der Harmonie ist, denn ihre Linie ist ja im Verhältnis zur Linie der Grundtöne nur eine Art tiefster Mittelstimme, sondern nur die, daß sie zur Grundlage der harmonischen Betrachtung gemacht wurde. Und die Berechtigung dazu ließe sich folgendermaßen erklären. Vor allem: einmal war sie wirklich Grundlage der Harmonie, nämlich, solange sie die Grundtöne enthielt. Von da her war das Ohr gewöhnt, die Aufmerksamkeit auf sie zu richten. Dazu kommt noch ihre besondere Auffälligkeit als zweite Außenstimme, als Grenze des Klangkörpers. Und noch ein wichtiges Moment: die Analogie mit dem Phänomen des Tons, dessen Nachbildung ja der Akkord ist. Auch im Ton, der ja ein Zusammengesetztes ist, wird der tiefste Ton als derjenige erkannt, von dem der ganze Komplex erzeugt ist, und von dem die Gesamterscheinung den Namen bekommt. Aber als die wichtigste Ursache für die Sonderstellung des Basses ist folgendes anzusehen: der tiefste Ton des Klangkörpers, der Baßton, hat, da er der Wahrnehmbarkeitsgrenze am fernsten liegt, deutlichere, intensiver wirkende Obertöne als jede höhere

Stimme. Die Wirkung dieser Obertöne ist allerdings geringer als die Wirkung der harmoniebildenden Stimmen, die ja faktisch gesungen werden und sogar selbst Obertöne erzeugen. Aber unbewußt nimmt das Ohr, das ja den Ton in seiner Totalität erfaßt, auch die Wirkung der Obertöne wahr. Stimmt nun der durch die wirklichen Stimmen gebildete Akkord mit den Obertönen des Baßtons überein, dann tritt eine ähnliche Wirkung ein wie bei jedem Einzelton: die Gesamterscheinung wird nach dem tiefsten Ton, dem Baßton, benannt und als Erfüllung der Bedürfnisse des Baßtons agnosziert. Der Baßton ist also hier durch die Verstärkung, die ihm die höheren Stimmen zuführen, vorherrschend und auffallend. Stimmt aber die Setzung nicht überein mit den Obertönen des Basses, dann entstehen Zusammenstöße zwischen den über dem Baß liegenden Elementen. Diese Zusammenstöße dürften als Hemmung empfunden werden, an welcher der Baß, da er am meisten hörbare Obertöne hat, derjenige Beteiligte ist, der über den kräftigsten Willen verfügt. Die Baßstimme fällt somit auch hier besonders auf.

Die harmonische Betrachtung ist also berechtigt, den Baß als Grundlage zu wählen, weil er an der Entstehung solcher Zusammenklangszustände hervorragend beteiligt ist. Vergleicht man nun den 6-Akkord und den $^4_6$-Akkord mit dem Dreiklang, so ist bei diesem Vergleich die entscheidende Frage (da ja die Töne dieselben sind) die Lage des Basses. Von ihr allein kann ein eventueller Unterschied abhängig sein. Und da ergibt sich nun, daß den Obertönen der Baßtöne (*e* und *g*) durch die Setzung widersprochen wird. Folglich sind beide, 6-Akkord und $^4_6$-Akkord, nicht in demselben Maße konsonant wie ein Dreiklang in der Grundlage. Beim 6-Akkord nimmt die Musikpraxis davon Notiz, indem sie ihn als weniger geeignet zur Tonartbestimmung behandelt. Aber es muß zwischen diesen beiden Akkorden noch einen andern Unterschied geben, denn der $^4_6$-Akkord wird sogar als relative Dissonanz angesehen. Da die Akkordbestandteile gleich sind, kann der Unterschied nicht in ihnen, sondern wieder nur in den Obertönen gesucht werden. Zieht man nun auch die Obertöne der Setzungsbestandteile heran und vergleicht sie miteinander, so ergibt sich folgendes: Der Baßton des $^4_6$-Akkords findet an den Obertönen der übrigen Akkordbestandteile früher, also stärkere Unterstützung als der des 6-Akkords. Schon der zweite Oberton des *c* ist *g* (unterstützt den Grundton); und ebenfalls der zweite des *e* ist *h* (unterstützt die Terz). Beim 6-Akkord

dagegen unterstützt erst der vierte Oberton des *g*, das *h*, die Quint des *e*; und ebenso erscheint die Oktav des *e* erst als vierter Ober-
270 ton des *c*.

e			*e*		*h*		*e*	*gis*	*h*			Sextakkord
	g			*g*		*d*		*g*	[*h*]	*d*		
		c			*c*			*g*		*c*	[*e*]	

g			*g*		*d*		*g*	*h*	*d*			Quartsextakkord
	c			*c*		[*g*]		*c*		*e*	*g*	
		e			*e*		[*h*]		*e*	*gis*		

Im $\frac{4}{6}$-Akkord ähnelt also die Setzung der Akkordtöne den Obertönen des Baßtons mehr als im 6-Akkord. Der Eigenklang des $\frac{4}{6}$-Akkordbaßtons findet in den Akkordtönen geringeren Widerstand gegen seinen Willen, oder (wie man das wohl auch anschauen könnte) seine Akkordtöne sind eher geneigt, die Vorherrschaft des Baßtons anzuerkennen, ihr nachzugehen. Nimmt man nun an, der Baßton strebe an: in der Setzung einen Klang zu erzielen, der seinem Klang möglichst ähnlich ist; es sei also sein Wille: seine Obertöne durchzusetzen, dann hat der Baß des $\frac{4}{6}$-Akkords dazu mehr Chancen als
280 der Baß des 6-Akkords. Im $\frac{4}{6}$-Akkord sowohl wie im 6-Akkord sind also Probleme enthalten. Beide sind eigentlich Dissonanzen. Aber das Problem des $\frac{4}{6}$-Akkords hat mehr Aussicht zu einer Erfüllung zu gelangen, es ist daher intensiver, auffallender. Und das Problem des 6-Akkords ist wohl auch vorhanden. Aber es ist weiter entfernt von Erfüllung. Die Bewegung in ihm ist nicht groß genug, um nach außen zu dringen. Sie darf vernachlässigt werden. Aber es ist doch nicht ganz übersehen worden, denn man hat ja gefühlt, wie er weniger zur Tonartsbestimmung geeignet ist als die Grundlage. Die hier gezeigten Probleme sind wohl sehr klein, sie
290 spielen sich gleichsam in den letzten Dezimalstellen ab. Aber sie wurden offenbar dennoch wahrgenommen, sonst wäre ja nie zwischen den beiden Umkehrungen eines Dreiklangs ein Unterschied gemacht worden. Da das Ohr sich an diesem Problem, das sich in den Obertönen der Akkordtöne zuträgt, als so feinhörig bewiesen hat, darf man wohl hoffen, es werde auch bei der Weiterentwicklung der Musik nicht versagen. Auch wenn die einen Weg gehen sollte, von dem die

Ästhetiker schon heute bestimmt voraussagen können, daß er zum Ende der Kunst führt*).

300

Der 6-Akkord hat also, wie gesagt, keine harmonische, wohl aber melodische Bedeutung, das heißt er ist geeignet, Abwechslung in die Führung der Baßstimme und damit auch der andern Stimmen zu bringen, und seine Anwendung ist freigegeben bis auf eine einzige

---

*) Diese kleine Ableitung, die ja, wie man sehen wird, in meinem Buche keine hervorragende Rolle spielt, las ich einem jungen Musikhistoriker vor. Da mußte ich wieder erfahren, wie unmöglich es ist, alle Einwände auszudenken, die erhoben werden können. Wie nützlich es aber einem Autor wäre, wenn sie ihm rechtzeitig bekannt würden. Denn es ist meist noch viel leichter, sie zu widerlegen, als sie zu erheben. Und es ist wirklich leicht genug, Einwände zu machen! Trotzdem war ich im ersten Moment fassungslos, als mir folgendes vorgehalten wurde: Wenn der $\frac{4}{6}$-Akkord deshalb, weil die Akkordtöne den Obertonklang seines Baßtons unterstützen, eine größere Dissonanz ist als der 6-Akkord, so hieße das allgemein: ein Akkord ist eine desto größere Dissonanz, je größer durch diese Unterstützung seine Chance, Grundton zu werden, ist. Und umgekehrt: je geringer diese Chance, desto geringer die Dissonanz. Dann müßte aber ein Dominantseptakkord, dessen Baßton ja nie Grundton werden kann, eine geringere Dissonanz sein als der $\frac{4}{6}$-Akkord.
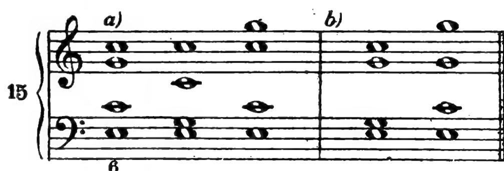
Ich erholte mich bald und widerlegte; aber ich brachte nicht alle Gründe vor, sondern nur einen und nicht den stärksten. Hier mögen alle stehen: 1. Ich habe nicht behauptet, die *Dissonanz* werde größer oder geringer, sondern ich habe gezeigt, warum diese beiden Akkorde sich nicht vollständig mit einer Konsonanz decken; was gezeigt werden mußte, da es ja eigentlich rätselhaft ist, warum drei Töne in einer Lage eine reine Konsonanz, in der andern aber relative Dissonanz sein können. Ein Fall, der sonst in der Harmonielehre kein Gegenstück hat. 2. Ich habe den *Unterschied* dieser beiden Akkorde gezeigt, der nicht darin besteht, daß einer von beiden Akkorden eine größere Dissonanz ist als der andere, sondern darin, daß das Problem des einen der *Erfüllung näher ist als das gleiche des andern*. Vielleicht wußte man mit dem deutlicheren Problem, nur weil es deutlicher ist, eher etwas anzufangen als mit dem undeutlicheren, dessen Willen man nicht verstand. 3. Der Dominantseptakkord hat es nicht nötig, sein Bestreben nach Grundtonerfüllung unterstützt zu finden, denn er *ist* ja Grundton in der Wirklichkeit. Er ist ja sogar der Grundton der *wirklich klingenden* Stimmen. 4. Der Dominantseptakkord (diesen Grund brachte ich vor) ist ja sogar durch die wirklich gesungenen Töne Dissonanz, hat es also nicht nötig, erst aus den Obertönen als Dissonanz erklärt zu werden. Ist also schon dadurch größere Dissonanz als der $\frac{4}{6}$-Akkord, daß die wirklich gesungenen, die absolut hörbaren Töne dissonieren, während beim 6- und $\frac{4}{6}$-Akkord ja nur die kaum hörbaren Töne, die Obertöne dissonieren.

Ich setze diesen Fall nur her, weil er mir charakteristisch scheint für die Art, wie Einwände erhoben werden.

kleine, relative Beschränkung, die sich in der folgenden Überlegung begründet. Wir haben nämlich früher konstatiert, daß die Terz erst in dritter Linie zur Verdopplung in Betracht kommt. Weil sie in der Obertonreihe zuletzt erscheint, und weil sie als entscheidend zwischen Dur und Moll verhältnismäßig auffallend klingt, ihre Verdopplung also etwas ohnedies auffallend Klingendes noch stärker unterstriche. Es wird daher klar sein, daß es im allgemeinen im 6-Akkord, will
310 man einen gleichmäßigen Klang erzielen, in dem nichts Unwesentliches hervortritt, überflüssig, das heißt, wenig günstig sein wird, die Terz zu verdoppeln, da die Terz, die im Baß besonders auffällt, sonst noch mehr hervorträte. Selbstverständlich gilt dies nur solange, als es nicht etwa notwendig ist, die Terz, wie sich bald herausstellen wird, auch in einer der oberen Stimmen zu haben. Was notwendig ist, tut man; aber was überflüssig ist, sollte vermieden werden.

Im Notenbeispiel 15 wurde der 6-Akkord der I. Stufe, und zwar unter *a* mit Verdopplung der Oktave, unter *b* mit Verdopplung der Quint in verschiedenen Lagen dargestellt. Der Schüler übe zunächst
320 diese, dann auch Setzungen der andern Stufen auf die gleiche Art.
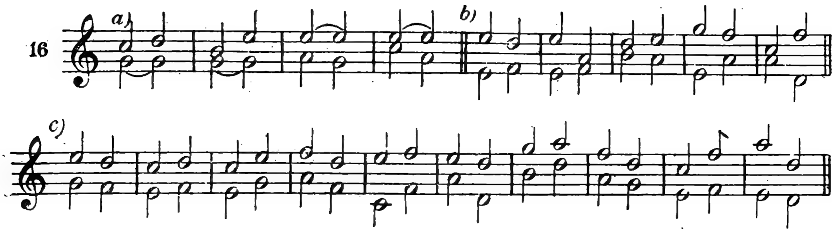
Hier verwenden wir zum ersten Male auch die Verdopplung der Quint, und dadurch wird es nötig, eine Betrachtung einzuschieben, die sich aus der Verwendung der Quintverdopplung bei der Verbindung der 6-Akkorde ergibt.



OKTAVEN- UND QUINTENPARALLELEN
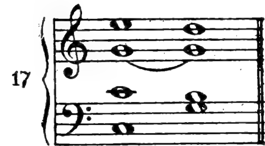
330 Bei der Verbindung von Akkorden entstehen drei Arten von Verhältnissen zwischen zwei sich bewegenden Stimmen:

1. Während die eine Stimme sich bewegt, bleibt die andere liegen (Seitenbewegung), 16 *a*;
2. während die eine Stimme abwärts geht, geht die andere aufwärts (Gegenbewegung), 16 *b*;
3. beide Stimmen bewegen sich in derselben Richtung, beide gehen gleichzeitig abwärts oder gleichzeitig aufwärts (parallele Bewegung), 16 *c*.
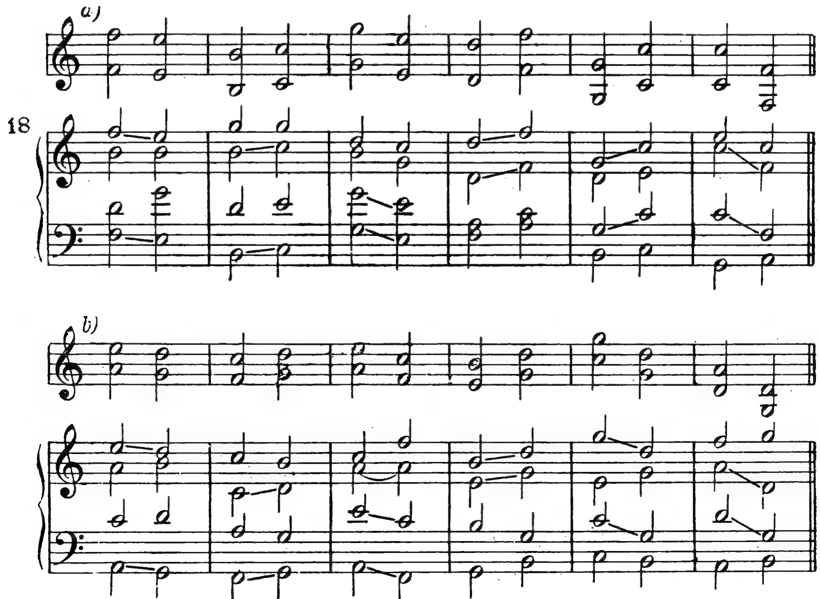


Fast bei jeder Verbindung vierstimmig gesetzter Akkorde kommen zwei, oft auch alle drei Arten vor. 340

So findet im Notenbeispiel 17 Seitenbewegung statt zwischen Sopran und Alt, oder auch Tenor und Alt, oder auch Baß und Alt; parallele Bewegung zwischen Sopran und Tenor, Gegenbewegung zwischen Sopran und Baß oder Tenor und Baß.



Während die ältere Theorie Seiten- und Gegenbewegung bedingungslos gestattete, verbot sie die parallele Bewegung in einigen Fällen bedingungsweise, in anderen sogar absolut. Es sind dies jene Fälle, die unter dem Namen Oktavenparallelen und Quintenparallelen bekannt sind. 350
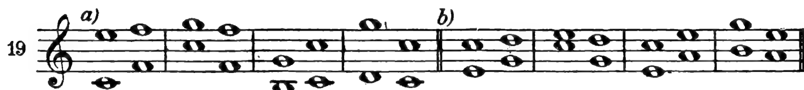


Notenbeispiel 18 *a* zeigt Oktavenparallelen, 18 *b* Quintenparallelen.

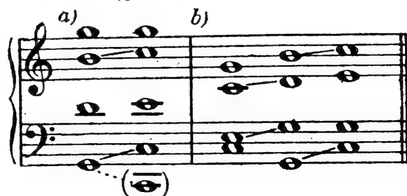
Die betreffenden Gesetze definierten den Gegenstand des Verbotes folgendermaßen: Wenn zwei Stimmen aus einem Oktavenverhältnis in paralleler Bewegung in ein anderes Oktavenverhältnis oder aus einem Quintenverhältnis parallel in ein anderes Quintenverhältnis übergehen, so entstehen *Oktavenparallelen* respektive *Quintenparallelen* (offene Parallelen).

Die strengere Fassung dieser Regel lautet: Die parallele Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz (Oktav und Quint) ist verboten.

Diese Fassung verbietet auch das, was man *verdeckte Oktaven-* und *verdeckte Quintenparallelen* nennt, und könnte auch so formuliert werden: Wenn sich zwei Stimmen aus irgendeinem Zusammenklangsverhältnis (also auch aus dem der Quint oder Oktav) in paralleler Bewegung in einer Oktav oder Quint zusammenfinden, entstehen offene oder verdeckte Quinten- oder Oktavenparallelen.
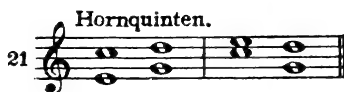


Offene Oktaven- oder Quintenparallelen waren unbedingt verboten, gewisse verdeckte hingegen hat man bedingungsweise gestattet. Vor allem solche, die man nicht vermeiden konnte (Not kennt kein Verbot!). Das sind von den Oktaven*) diejenigen, die sich beispielsweise bei der Verbindung der V. mit der I. Stufe fast immer herausstellen (Notenbeispiel 20 *a*), wo man die verdeckten Oktaven nur vermeiden könnte, wenn man mit dem Baß abwärts, nach *c* ginge, was aber zu tief ist, oder (Notenbeispiel 20 *b*) wo, vorausgesetzt, daß die Sopranmelodie *g—h—c* heißt, die verdeckten Quinten zwischen Alt und Tenor kaum zu umgehen sind.



Man setzte daher Ausnahmen fest und sagte: Verdeckte Oktaven oder Quinten sind dann bedingungsweise zulässig, wenn

*) Die Abkürzungen „Oktaven“ und „Quinten“ für „Oktavenparallelen“ und „Quintenparallelen“ sind zwar sehr unkorrekt, aber doch so gebräuchlich, daß man sie, wie alles, was Sprachgebrauch ist, olerieren darf.

sie dadurch weniger auffallen, daß sie zwischen zwei Mittelstimmen oder wenigstens zwischen einer Mittelstimme und einer Außenstimme stattfinden. Und: verdeckte Oktaven sind dann besser, wenn die eine der beiden Stimmen einen Sekundenschritt und die andere einen Quinten- oder Quartensprung macht. Oder: am „unbedenklichsten" ist es, wenn es die obere der beiden ist, die den Sekundenschritt macht, etwa vom siebenten zum achten oder vom dritten zum vierten Ton. Aber auch: Quintenparallelen werden „gemildert", wenn eine harte Dissonanz die Aufmerksamkeit ablenkt. (Sie sind also weniger arg als die harte Dissonanz, trotzdem aber strenger verboten!) Dann sprach 390 man von „Hornquinten", „Mozartquinten" und — zum Unterschied von solchen Quinten, die einer übersehen hat, der ein gutes Gehör hat — von „beabsichtigten" Quinten; das sind solche, die einer, der kein gutes Gehör hat, wenigstens rechtzeitig gesehen hat. Aber: wann man etwas beabsichtigen darf, was begründeterweise so streng verboten ist und warum, das wurde wohlweislich verschwiegen. Der Gedanke läge ja zu nahe, ob ein beabsichtigter Mord verzeihlicher sei als ein unbeabsichtigter!!



Begründet wurden diese Gebote damit, daß man behauptete, die Selbständigkeit der Stimmen werde durch solches Parallelgehen 400 aufgehoben. Das war die intelligentere Form. Die andere behauptete einfach, derartige Folgen klingen schlecht. Zwischen beiden vermittelte eine dritte durch den Satz, sie klingen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben wird. Es ist nun vielleicht nicht unrichtig, daß bei Oktavenparallelen in dem einen Augenblick der Fortschreitung die Selbständigkeit der Stimmen scheinbar verloren geht. Aber die Behauptung, sie klingen schlecht, oder gar, sie klingen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimme aufgehoben wird, ist absolut falsch. Denn, Oktavenparallelen verwendet man als Verdopplung, manchmal auch zur Verstärkung. Natürlich wegen des guten Klangs, denn 410 wegen des schlechteren Klanges hätte doch niemand Oktavenparallelen geschrieben. Und die Mixtur auf der Orgel setzt zu jeder Stimme nicht bloß gleichzeitig mitklingende Oktaven, sondern auch gleichzeitig mit-

klingende Quinten*). Wegen des stärkeren Klanges; aber der stärkere Klang ist doch, da es sich um Kunstschönheit handelt, auch der schöne Klang. Also, daß Oktavenparallelen an sich schlecht klingen, ist eine vollständig unhaltbare Behauptung. Erübrigt die andere, daß sie die Selbständigkeit der Stimmen aufheben. Gewiß, wenn zwei Stimmen dasselbe singen, sind sie nicht absolut selbständig. Wenn sie annähernd
420 dasselbe singen, nämlich Oktaven (was ja doch nicht ganz dasselbe ist), so singen sie zwar inhaltlich dasselbe, aber klanglich etwas anderes. Singen zwei Stimmen nun längere Zeit hindurch ununterbrochen im Einklang oder in der Oktave (wobei immerhin auch im Fall des Einklangs noch die Frage der Klangmischung, zu der jede Stimme in durchaus selbständiger Weise beiträgt, zu berücksichtigen wäre), dann könnte man von einer relativen Unselbständigkeit des Inhalts sprechen. Singen aber zwei Stimmen etwas inhaltlich durchaus verschiedenes und treffen sich nur in einem oder einigen wenigen ausnahmsweisen Momenten sozusagen auf demselben Geleise, so ist es immerhin möglich zu be-
430 haupten, in solchen Momenten sei ihre Selbständigkeit bis zu einem gewissen Grade vermindert. Aber daß sie darum wirklich unselbständig geworden sind, ist wohl eine pedantische Übertreibung, die übersieht, daß sie inhaltlich die ganze Zeit über voneinander unabhängig waren, mit Ausnahme dieser wenigen Momente, die aber wahrscheinlich die deutliche Unterscheidung der hauptsächlichen Verschiedenheit des Inhalts nicht tangieren; und übersieht, daß sie sich in
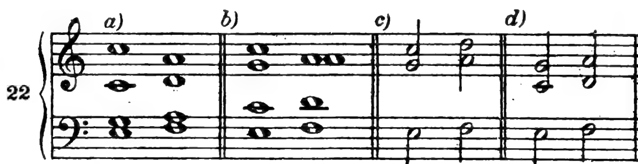
---

*) Dieses Kapitel hatte ich im Augustheft 1910 der Zeitschrift „Die Musik" veröffentlicht. Es war der Diskussion ausgesetzt, und ich erfuhr einige „Einwände", die erhoben wurden. Sie betreffen die Mixtur der Orgel, ferner (siehe die Anmerkungen) das Quintenorganum und Terzenparallelen. Es ist mir angenehm, sie beantworten zu können. Ich sage, „die Mixtur setzt zu jeder Stimme" — das könnte man mir doch glauben, daß ich, wenn ich von der Mixtur weiß, auch weiß, wann sie verwendet wird. Auch wenn ich nicht ausdrücklich sage: im vollen Werk. Es ist aber doch klar, wenn sie verwendet wird, setzt sie „zu allen Stimmen... usw.". Nun wird eingewendet: ja aber nur bei vollem Werk, und da werden sie nicht gehört. Das ist ein köstlicher Einwand. Man setzt sie also dazu weil sie nicht gehört werden! Warum tut man's aber dann? Warum setzt man dann gerade Quinten usw. dazu und nicht Bibelworte oder Kanonenschüsse? Antwort: „Sie werden nicht als Quinten gehört, sondern nur als Klangfülle, als Klangschärfe, als Klangstärke." Ja, dann hört man sie also doch; als was will man sie denn hören? Woran will man denn die Wirkung einer Klangänderung hören, als an der Klangänderung? Als Stimmführung? Ja, hört man denn Oktavenverdopplungen als Stimmführung?

allen Momenten klanglich voneinander unterschieden haben. Also von einer absoluten Aufhebung der Selbständigkeit könnte auch hier kaum gesprochen werden. Mit mehr Recht aber von etwas anderem; von Bedingungen, die zu erfüllen, Voraussetzung jedes guten Handwerks ist: Hat man nach reiflicher Überlegung und Prüfung die Zahl der Stimmen festgesetzt, dann soll sich die getroffene Entscheidung in jedem einzelnen Moment des Stückes dadurch als richtig erweisen, daß sichtlich mit weniger Stimmen nicht alles darstellbar wäre, mehr aber kaum ausreichend beschäftigt werden könnten. Jede Stimme müßte demnach in jedem Moment etwas zu tun haben, was nur sie allein tut. Ist nun in einem dünnen harmonischen Satz die Aufgabe: von *d* nach *e* zu gehen, durch eine Stimme schon erfüllt, so ist es, wenn das wirklich ausschließlich die Aufgabe war: von *d* nach *e* zu gehen, überflüssig, also schlecht, daß auch eine andere Stimme von *d* nach *e* geht. Weiß man mit dieser Stimme nichts anderes anzufangen, dann soll sie pausieren. Aber daß man mit ihr nichts anderes anzufangen weiß, ist im allgemeinen ein Zeichen einer nicht hervorragenden Geschicklichkeit. Man muß sich also bemühen, mit ihr etwas anderes anzufangen! Ist aber nicht der Schritt *d—e*, zu dessen Ausführung tatsächlich eine Stimme genügt, die Hauptaufgabe, sondern die Erzielung eines Oktavenklangs zweier Stimmen, die von *d* nach *e* gehen, dann kommt die Frage der Selbständigkeit der Stimmen eben nicht mehr in Betracht, sondern nur die Frage des Klangs. Da also Oktavenparallelen weder schlecht klingen, noch die Selbständigkeit der Stimmen absolut aufheben, ist es ein Unsinn, sie mit dem Pathos des dazu berufenen Schönheitsapostels aus der Kunst hinauszuweisen. Eine Behandlung, die sie sich nie ganz gefallen ließen, indem sie immer wieder in den Meisterwerken auftauchten.

In unseren rein der harmonischen Betrachtung gewidmeten Übungen kann natürlicherweise die Aufgabe einer Verdopplung aus klanglichen Gründen nie gestellt werden. Deshalb werden wir Oktavenparallelen bei unseren Übungen durchaus vermeiden. Auch aus dem Grund, der schon früher angedeutet war, und der auch über die Frage, ob wir in Harmonielehrübungen Quintenparallelen schreiben sollen, in dem gleichen, verneinenden Sinn entscheiden wird. Da nämlich ungefähr bis zur Mitte

des neunzehnten Jahrhunderts Quinten- und Oktavenparallelen fast durchaus vermieden wurden und ihre Verwendung auch seither noch relativ selten ist, würden Lösungen von Aufgaben, die dieses Gebot übertreten, stillos wirken. Und der Schüler kennt die harmonischen Mittel noch nicht, die Gleichgewicht herstellen, wo einer, der's kann, sich über diese Verbote hinwegsetzt. Er komponiert noch nicht, sondern führt nur Harmonieübungen aus, deren mittlere Wahrscheinlichkeit sich nur aufrechthalten läßt, wenn immer wenigstens eine mittlere Güte angestrebt wird. Der Lehrer, da er ihm das absolut Vollkommene nicht beibringen kann, muß ihm wenigstens das Fragwürdige so lang wie möglich fernhalten.

Etwas mehr Schwierigkeiten hat den Theoretikern die Begründung des Quintenverbotes gemacht. Desto leichter ist es zu widerlegen. Behauptet wurde: Parallele Quintenfortschreitungen klingen schlecht; oder: da die Quint Oberton, ist sie gleichsam nur Schatten des Grundtons, wenn sie sich mit diesem parallel weiterbewegt; soll sie selbständig auffallen, so müßte sie sich anders bewegen als der Grundton, u. dgl. mehr. Merkwürdigerweise waren Quartenfortschreitungen nur bedingungsweise verboten, obwohl sie ja dem harmonischen Inhalt nach ganz dasselbe sind.



Käme der Inhalt in Betracht, so müßten auch Quartenparallelen verboten werden. Genau genommen dürfte dann vor allem die Verbindung der betreffenden Stufen nicht erlaubt werden. Denn die inhaltliche, das heißt harmonische Härte kann nur am Harmonischen, an den Stufen liegen. Aber Quartenparallelen sind gestattet, wenn sie durch eine tieferliegende Terz „gedeckt" sind (22 *c*). Könnte man da nicht auch Quintenparallelen freigeben, wenn sie durch eine solche tieferliegende Terz gedeckt sind (22 *d*)? Harmonisch ist ja kein Unterschied vorhanden. Da nun diese parallele Bewegung nicht schlecht, parallele Terzen und Sexten sogar gut klingen, so ist es also speziell die parallele Bewegung in Quinten, die unbedingt schlecht klingt, während

alle andern parallelen Bewegungen mindestens bedingungsweise gut klingen? Oktavenparallelen, beispielsweise, die das Extrem nach der einen Seite darstellen, nämlich die gänzliche Aufhebung der Selbständigkeit der Stimmen (inhaltlich) und (klanglich) das Fortschreiten in der vollkommensten Konsonanz, werden doch wenigstens bedingungsweise als Verdopplungen des guten Klanges wegen zugelassen. Und 510 Terzen- und Sextenparallelen, die ja inhaltlich auch die Stimmen unselbständig machen, klanglich aber das Fortschreiten in einer noch weniger vollkommenen Konsonanz, als es die Quint ist, darstellen, sind ebenfalls gestattet! Es ist also weder das Fortschreiten nur in der vollkommensten Konsonanz gestattet, denn Terzen sind unvollkommener als Quinten, noch sind Parallelen etwa nur in unvollkommenen Konsonanzen zugelassen, denn Oktaven sind vollkommenere Konsonanzen als Quinten. Und alle Gründe, die man gegen Quintenfortschreitungen anführt, treffen entweder bei den Oktavenfortschreitungen oder bei den Terzenfortschreitungen auch zu. Es muß also andere 520 Gründe haben.

Ich will versuchen, diese Frage auf einfachere Weise zu lösen.

Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit kann man sich folgendermaßen vorstellen: Den ersten Anstoß mag das Bedürfnis gegeben haben, an dem Lied, das sonst ein einzelner singt, mitwirkend teilzunehmen. Zwei oder mehrere singen dieselbe Melodie. Sollten ganz gleiche Stimmen miteinander singen, also beispielsweise lauter tiefe Männerstimmen, so ist es ziemlich selbstverständlich, daß sie als rein gesungen nur den Gesang im Einklang, im gleichen Ton, in der vollkommensten Konso- 530 nanz empfinden konnten. Traten Frauenstimmen dazu und lag die Melodie weder sehr hoch noch sehr tief, so ergab sich die zweite Möglichkeit: in der zweiten vollkommenen Konsonanz zu singen, in Oktaven. Lag nun aber die Melodie so, daß sie für die hohen Frauen- und Männerstimmen zu tief oder für die tiefen Frauen- und Männerstimmen zu hoch reichte, dann entstand das Bedürfnis, für diese Stimmen etwas anderes zu finden. Solange die eigentliche Mehrstimmigkeit nicht erfunden war (wenn man das Oktavensingen nicht schon als relative Mehrstimmigkeit ansehen will), blieb wohl nichts anderes übrig, als die gleiche Melodie von irgendeinem andern konsonanten Ton aus zu singen. 540 Da der Einklang und die Oktave bereits verwendet waren, mußte das

Ohr mit Notwendigkeit die nächstvollkommene Konsonanz wählen: die Quint. Und so entstand das Quintenorganum, oder was in diesem Falle dasselbe ist, das Quartenorganum*). Daß man erst viel später darauf gekommen ist, die Terz zu dem gleichen Zweck heranzuziehen, ja daß die Terz in einer noch viel späteren Zeit sich noch nicht die Anerkennung als Konsonanz errungen hatte, beweist die Richtigkeit der in diesem Buch wiederholt erwähnten Hypothese: daß die Dissonanzen nur graduell verschieden sind von den Konsonanzen; daß sie
550 nichts anderes sind als entfernter liegende Konsonanzen, deren Analyse dem Ohr mehr Schwierigkeiten macht wegen ihrer Entfernung; die aber, wenn die Analyse sie einmal näher gebracht hat, Chance haben, ebenso Konsonanzen zu werden, wie die näherliegenden Obertöne. (Nebenbei, daß man die Sept des Dominant-Septakkords sehr bald ohne Vorbereitung zu bringen erlaubte, ist ja auch ein Argument für diese Anschauung.) Es zeigt sich also, daß das Ohr in dem Bestreben, Nachahmungen des natürlichen Wohlklangs herzustellen, auf dem richtigen Weg gewesen ist, indem es die Entwicklung gegangen ist: Einklang, Oktav, Quint. Und es zeigt sich, daß man in Quinten aus
560 demselben Grund gesungen hat wie in Oktaven: wegen des Wohlklangs. Und es zeigt sich ferner einer jener eigentümlichen Zufälle, die den Ge-

*) Es ist mir eine Freude, eben während ich diese Seiten für den Druck fertigstelle, meine Darstellung dieses Entwicklungsstadiums von einem so geistreichen und tiefen Denker wie Riemann bestätigt zu finden. Ich schlage in Meyers Konversationslexikon nach und finde nahezu wörtlich das, was hier als Resultat meines Nachdenkens steht. Nämlich: „Das Organum war eigentlich noch nicht wirkliche Mehrstimmigkeit, sondern Quintenverdopplung, der natürlichste weitere Schritt von der schon längst geübten Oktavenverdopplung der Stimmen." Dann finde ich im Lexikon auch eine Erklärung des Fauxbourdon — ich bin, man muß mir das verzeihen, kein Wissenschaftler, ich bin Autodidakt und kann nur denken —, von der ich nichts gewußt habe. Danach hat man in Sextakkorden gesungen. Das ist ja die nächste Entwicklungsstufe! Und Riemann sagt auch, daß bald nachher das wahre Prinzip der Mehrstimmigkeit entdeckt wurde, die Gegenbewegung. Das ist ja das, was ich nicht gewußt, sondern nur erraten habe. Ich habe nämlich noch nie eine Musikgeschichte gelesen. — Zur Frage des Organums wollte ich noch erwähnen: Man sagt mir, die „Wissenschaft" bezweifle, ob es das wirklich jemals gegeben habe. Das tut ja die Wissenschaft immer, wenn ihr etwas nicht in den Kram paßt. Aber das Organum ist eine so selbstverständliche Sache, daß man es jetzt noch erfinden und in die Vergangenheit nachträglich einsetzen müßte, wenn es wirklich nicht existiert haben sollte. Aber ich glaube, es wird schon existiert haben — der Zweifel der Wissenschaft bürgt mir dafür.

heimnissen der Akustik so oft ein kabbalistisches Aussehen geben, daß nämlich das Singen in Quinten, respektive Quarten vollständig den Bedürfnissen der menschlichen Stimme entsprochen hat. Denn der Tenor steht vom Baß durchschnittlich eine Quint ab, der Alt vom Tenor ungefähr eine Quart bis Quint und der Sopran vom Alt ebenfalls eine Quint. Man sieht also, es ist eine Lösung echt künstlerischer Art, die hier instinktiv gefunden ward: zwei Fliegen auf einen Schlag.

Ich stelle mir nun die weitere Entwicklung so vor: Bald nach der Anerkennung der Terz als Konsonanz dürfte man die Möglichkeit der Gegen- und Seitenbewegung gefunden haben. Abgesehen von den Einklangs-, Oktaven- und Quintenparallelen, gab es also die Möglichkeit der Terzenparallelen und wahrscheinlich auch bald nachher, wie gesagt, die Möglichkeit der Gegen- und Seitenbewegung, also eine ungeheuere Bereicherung der Mittel. Es scheint mir da nun folgender Gedankengang, der nur zu sehr in der Natur des Menschen begründet ist, eine psychologische Erklärung der Frage zu geben. 570

Das Singen in Oktaven und Quinten hat zweifellos in durchaus natürlicher Weise den Geschmack befriedigt; es entsprach der Natur des Klangs und der Natur des Menschen, also war es schön. Aber die Möglichkeit, zu den Oktaven und Quinten auch noch Terzen*) 580

---

*) Hier wurde mir der Einwand gemacht, warum dasselbe Schicksal, verboten zu werden, nicht auch die Terzenparallelen ereilt habe. Ich habe sonst gerade den Fall der Terzenparallelen als Argument für meine Ansicht angeführt, ihn hier nur ausgelassen, weil er mir nicht wesentlich schien. Da er als Einwand erhoben wird, will ich ihn erörtern. Erstens: Die Quintenparallelen sind ja nicht mit Recht aus der Musik verwiesen worden, sondern mit Unrecht. Man kann nun nicht einmal behaupten, daß eine richtige Erkenntnis, auf einen analogen Fall angewendet, wieder zu einem richtigen Urteil führen müsse. Aber zu verlangen, daß ein unlogisches Urteil sich unbedingt in einem andern unlogischen Urteil wiederholen müsse, geht doch wohl zu weit! Zweitens: Es war nicht einmal notwendig, die Quinten zu verbieten, denn sie waren ja nur zu kunstlos, wenn man sie als ausschließliches Harmonisierungsmittel verwendete. Man mußte also die Terzen nicht verbieten, denn sie sind ja, wenn nicht ausschließlich verwendet, gut. Aber daß man sie, wo sie ausschließlich verwendet werden, doch als eine Stimmführungsmethode von untergeordnetem Wert ansieht, dafür mag der Ausdruck „austerzen" ein Beweis sein, dem, ausgesprochen, die Idee der realen, wirklichen Stimmen zugrunde liegt Die Terzen aber sind in den doppelten Kontrapunkten nur Füllstimmen; Klangliches, das man zusetzte, ohne sich durch das Zusetzen ein besonderes Stimmführungsverdienst zu erwerben. Schließlich aber

zu setzen und die Gegen- und Seitenbewegung zu verwenden, dürfte einen Taumel hervorgerufen haben, der alles, was früher war, für schlecht halten ließ, obwohl es bloß veraltet war; einen Taumel, wie wir ihn ja ähnlich — nicht nur in der Kunst — bei jedem großen Fortschritt beobachten können. Der die Dankbarkeit für die Vorarbeiten der Vorgänger so weit vergißt, daß er sie haßt und nicht bedenkt, daß der Fortschritt ohne sie gar nicht möglich ist. Selbst wenn sie voll von Irrtümern waren. Und die Verachtung für das Veraltete ist ebenso
590 groß, wie sie unberechtigt ist. Wer richtig maßhält, wird sagen: ich selbst möchte nichts Veraltetes tun, weil ich die Vorteile des Neuen kenne und weil es unzeitgemäß wäre. Unzeitgemäß darf man nur sein, indem man voraneilt, aber nicht, indem man nachhumpelt. Es ist also berechtigt, jemanden zu verhöhnen, der heute „gegen dem" schreibt; aber man sollte wissen, daß es, da „gegen" früher tatsächlich mit dem dritten und mit dem vierten Fall verwendet wurde, nicht falsch ist, sondern nur veraltet. Und Schaunard hatte recht, als er des Bohèmegenossen Barbemuche Stil einzig und allein durch das Wort „hinfüro" charakterisierte, welches in Barbemuches Roman öfters
600 vorkomme. Ich meine nun, derartige Beobachtungen der menschlichen Natur des Künstlers sind zur Beurteilung der Entwicklung der Kunst sicher ebenso maßgebend wie die Physik. Man muß bedenken, daß die Kunst ebenso den Weg der Natur der Töne, wie den der Natur des Menschen gegangen ist. Daß sie ein Ausgleich ist zwischen diesen beiden Faktoren, Anpassungsversuche des einen an den andern. Und da der Ton, das unbelebte Material, sich nicht anpaßt, sollten wir es tun, bequemen uns aber manchesmal nur schwer dazu. Überschätzen daher oft, wenn wir's getan haben, unsere Leistung und unterschätzen diejenigen, die den vorherigen, vielleicht ebenso großen und ebenso
610 schwierigen Schritt getan haben.

So wird es wohl auch hier gewesen sein. Gesellt sich der Freude über die Errungenschaft der Zwang der Zunft, so kann das Kind dieser Ehe nur die Orthodoxie sein. Die Orthodoxie, die es nicht mehr notwendig hat, durchzusetzen, was neu errungen, findet ihre Aufgabe

---

auch werden ja Terzen- (ausschließliche Terzen-) und Sextenparallelen als kunstlos, ja sogar als banal empfunden. Beweis: die Volksmusik, deren fast ausschließliche Mehrstimmigkeit sie ausmachen. Sie sind vielleicht banal, aber nicht unmöglich und können (wie im Siegfried) gelegentlich Kunstmittel werden.

darin, es durch Übertreibung festzuhalten. Sie denkt zwar alles aus, was ihre Voraussetzungen ergeben; aber durch ihre Übertreibung führt sie nicht nur zu Irrtümern, sondern errichtet auch ein Bollwerk gegen jede neue Errungenschaft. Und so kann man sich wohl vorstellen, wie aus den Sätzen: „Es ist nicht mehr notwendig, bloß in Oktaven und Quinten zu komponieren", „man kann zu Oktaven und Quinten auch Terzen dazusetzen", „man kann statt der parallelen Bewegung auch die Gegen- oder Seitenbewegung verwenden", die Sätze wurden: „Es ist schlecht, in Oktaven und Quinten zu komponieren", „man muß zur Oktave und Quint die Terz dazusetzen", „Gegen- und Seitenbewegung sind besser als parallele Bewegung". Bedenkt man nun, daß solche Überlegungen als Regeln gegeben und hingenommen wurden, als Regeln, deren Übertretung mit dem Interdikt belegt war, so begreift man, daß leicht der Ursprung vergessen werden konnte. Daß man leicht vergessen konnte, daß Oktaven und Quinten nicht an sich schlecht, sondern im Gegenteil an sich gut waren; daß man sie nur für veraltet gefunden hatte, für primitiv, für relativ kunstlos. Daß aber kein physikalischer oder ästhetischer Grund vorlag, sich ihrer nicht gelegentlich wieder zu bedienen. Und bedenkt man nun, daß diese Regeln in der Form des „Du darfst nicht . . " Jahrhunderte hindurch weiter verbreitet wurden, so wird es klar, daß das Ohr den einmal schon gefundenen Wohlklang vergaß und seine Verwendung Anstoß erregte, durch das Befremdende, das Neues immer an sich hat. Ich meine: da das Fortschreiten in parallelen Oktaven und Quinten durch Jahrhunderte nicht geübt wurde, war das Ohr darauf eingestellt, das gelegentliche Vorkommen solcher Verbindungen für neu*),

---

*) Dieser Umstand spricht allerdings auch gegen (ich kann nicht dafür: der Umstand spricht) jene pseudomoderne Methode, die ganze Melodien u. dgl. in Quinten setzt und von diesem Neuen, Befremdenden profitieren will. Auf mich wirkt das unangenehm; weder weil es wie neu wirkt, noch weil es in Wirklichkeit alt ist; auch nicht, weil kein größeres Verdienst darin liegt als in den Sextakkordfolgen, die die Vorgänger solcher Neuerer an ähnlichen Stellen geschrieben haben. Vielleicht wegen des Mutwillens und des Protzentums, das sich darin zeigt: dergleichen ist unnobel; höchstwahrscheinlich aber hauptsächlich darum, weil mir immer mehr in dem Quintenverbot auch etwas Richtiges zu liegen scheint, was aber nur falsch aufgefaßt wurde. Ich meine: die Scheu vor der Konsonanz, welche vielleicht als Inversion identisch ist mit dem Trieb: die entfernten Konsonanzen, die Dissonanzen, in den Satz einzubeziehen.

für befremdend zu halten; während das Umgekehrte wahr ist. Es war alt, aber nur vergessen. Und so ist es kein Beweis gegen die hier mitgeteilte Anschauung, wenn ein Musiker sagt: „Ja, ich bemerke aber doch diese Quinten, sie fallen mir auf, und ich finde, sie klingen unangenehm"; denn das Neue fällt eben immer auf, und man findet, daß es unangenehm klingt, obwohl es nicht so ist.

Und nun gar die verdeckten Oktaven und Quinten. Die erklären sich ganz einfach aus der Orthodoxie: um nur ja keine offenen Oktaven und Quinten zu schreiben, vermied man den parallelen Schritt in diese
650 vollkommenen Konsonanzen überhaupt. Jeder Versuch, verdeckte Parallelen anders zu rechtfertigen, ist hinfällig. Nicht bloß aus dem Grunde, weil selbst die offenen nicht schlecht klingen, sondern vor allem deshalb, weil dieses Gesetz überhaupt nur ein Scheinleben in den Lehrbüchern geführt hat, in der Praxis aber, das heißt in den Meisterwerken, fast nur übertreten wurde.

Wie soll sich nun der Schüler zu dieser Frage stellen? Ich will mich diesmal etwas ausführlicher damit befassen, weil ich die Absicht habe, später auf diese allgemeine Erörterung, ohne sie jedesmal wieder auszuführen, bloß hinzuweisen. Man könnte die Frage aufwerfen:
660 wenn also Oktaven- und Quintenparallelen nicht schlecht sind, warum soll sie dann der Schüler nicht schreiben dürfen? Meine Antwort ist diese: der Schüler wird sie schreiben dürfen, aber erst in einem späteren Stadium. Die Lehre soll durch die Entwicklung führen. Täte sie das nicht und gäbe unbegründet Endresultate in Form von Regeln, so könnte die Petrifizierung der ihrer Wurzeln beraubten Erkenntnisresultate zu Irrtümern führen, ähnlich denen, die ich eben entlarvt habe. Und wie sie durch zu feste Formulierung die Weiterentwicklung zu beengen imstande ist, störte sie auch den Rückblick in die Vergangenheit und machte vieles unverständlich, was einmal lebendig war. Ich bin aus
670 einem ähnlichen Grund kein Freund der neuen Orthographie, obwohl ich den praktischen Vorteil der Kürze sehr wohl einsehe und sehr wohl begreife, daß das Bestreben, durch die Schrift nur das auszudrücken, was wirklich klingt, einigermaßen berechtigt ist. Aber ich finde es doch bedenklich, jene Zeichen, die oft Rudimente ehemaliger Silben darstellen, so schonungslos auszumerzen. Es geht dadurch leicht die Möglichkeit verloren, sich des Wurzelwortes zu besinnen, wenn man der wahren, der ursprünglichen Bedeutung

eines Ausdrucks nachgehen will. Und es entsteht die Gefahr, daß unsere Schrift zu arm wird an solchen Anhaltspunkten, die Jedem Wegweiser zum Ursprung sein könnten. Den werden schließlich nur mehr die Historiker wissen, und dann wird er aus dem lebendigen Bewußtsein aller entschwunden sein. Ginge die Harmonielehre ähnlich rücksichtslos vor, so blieben uns viele Stimmführungsprobleme in den älteren Meisterwerken unverständlich. Und noch eins. Bei der so oft notwendigen Bearbeitung älterer Meisterwerke, deren Harmonie nur durch bezifferte Bässe ausgedrückt ist, und die wir uns desto näher bringen, je stilechter die Wiederherstellung ist, müßte die Anwendung unangemessener Stimmführungsmittel unbedingt zu einer Inkongruenz zwischen Inhalt und Ausführungsform führen, die feine Sinne beleidigte. Eine solche Inkongruenz entstünde auch, wenn der Schüler seine Aufgaben ohne Berücksichtigung dieser Verbote lösen wollte. Allerdings, wenn einer eine Harmonielehre verfaßte, die nur dem harmonischen Geschmack von uns Allermodernsten Ausdruck gäbe, als erlaubt hinsetzte, was wir tun, als verboten, was wir unterlassen, — dann könnten ja alle diese Betrachtungen entfallen. Wir sind ja heute schon so weit, zwischen Konsonanzen und Dissonanzen keinen Unterschied mehr zu machen. Oder höchstens den, daß wir Konsonanzen weniger gern verwenden. Was möglicherweise nur eine Reaktion auf die vorhergegangenen Epochen der Konsonanz ist; eine Übertreibung vielleicht. Daraus aber den Schluß zu ziehen, Konsonanzen sind verboten, weil sie in den Werken dieses oder jenes Komponisten nicht mehr vorkommen, würde zu ähnlichen Irrtümern führen wie das Quintenverbot unserer Vorgänger. Ich für meine Person könnte ruhig — aber nur weil und solange ich es noch nicht besser weiß — einem Schüler sagen: jeder Zusammenklang, jede Fortschreitung ist möglich. Ich fühle jedoch bereits heute, daß es auch hier gewisse Bedingungen gibt, von denen es abhängt, ob ich diese oder jene Dissonanz verwende. Wir haben heute noch nicht genug Abstand von den Ereignissen unseres Tages, als daß wir bereits deren Gesetze erkennen könnten. Uns drängt sich noch zuviel Unwesentliches in den Vordergrund, Wesentliches verdeckend. Stehe ich mitten auf der Bergwiese, so sehe ich jeden Grashalm. Aber das ist wertlos für mich, wenn ich etwa den Weg zur Bergspitze suche. Wenn ich in

einiger Entfernung stehe, entgehen mir die Grashalme, dafür sehe ich wahrscheinlich den Weg. Ich habe die Vermutung, der Weg, selbst dieser Weg, werde sich irgendwie logisch angliedern an das früher zurückgelegte Teilstück. Ich glaube, man wird in der Harmonik von uns Allermodernsten schließlich und endlich dieselben Gesetze er-
720 kennen können, wie in der Harmonik der Alten. Nur entsprechend ausgeweitet, allgemeiner gefaßt. Darum scheint es für mich von hoher Bedeutung, die Erkenntnisse der Älteren zu konservieren. Gerade aus ihnen wird hervorgehen, so hoffe ich, wie richtig der Weg ist, auf dem wir suchen. Und dann: mit demselben Recht, mit dem ich das Quintenverbot für die Schüler schon im Anfangsstadium aufhöbe, könnte ich auch von allen jenen Anweisungen absehen, die die Dissonanzbehandlung, die Tonalität, die Modulation usw. bezwecken. Auch die sind ja heute überholt. Doch hier wie dort darf nicht übersehen werden, daß es gerade nur die kleine Schar der Jüngsten
730 ist, die so weit geht. Fast alle großen Meister unserer Zeit — Mahler, Strauß, Reger, Pfitzner — beharren beispielsweise noch größtenteils auf der Tonalität. Man könnte einer Lehre, die nur das Ziel einer vorläufig noch kleinen Gruppe verficht, wäre sie auch noch so streng logisch aufgebaut, nicht mit Unrecht den Vorwurf machen, sie sei parteiisch. Und gerade was ich zu geben beabsichtige, ist eine Lehre, die, obwohl sie nicht einer Partei dient — oder vielmehr: eben deshalb — zu Resultaten gelangt, die von der Gruppe, die ähnlich denkt wie ich, für richtig gefunden werden. Gerade das zu zeigen: daß man zu diesen Resultaten gelangen muß, ist mein Ziel.

740 Der Schüler möge also ruhig den Weg gehen, den die Entwicklung gegangen ist. Lernt er Harmonielehre nur aus Interesse für die Kunstwerke, will er dadurch nur besseres Verständnis für die Meisterwerke gewinnen, dann ist es für ihn ja belanglos, ob er die kurze Zeit über, die er sich mit der Hervorbringung musikalischer Gebilde selbst befaßt, moderne oder unmoderne Übungsbeispiele anfertigt. Von Belang für ihn jedoch ist die Anleitung zur richtigen Stellung gegenüber dem Neuen. Das besorgt eine Lehre, vor deren ästhetischer Vorurteilslosigkeit manches ewige Gesetz das Zeitliche segnet und den Ausblick freigibt auf die Entwicklung des Schönen, das ist: auf jene
750 Veränderung der Auffassung, vermöge welcher das Neue, das das Ohr der Älteren verpönt, das Alte wird, welches dem Ohr nun an-

genehm ist, um als solches einem neuen Neuen, welches zur Zeit noch verpönt ist, den Zugang zum Ohr zu verbieten. Ist er aber Komponist, dann soll er ruhig warten, wohin ihn seine Entwicklung, seine Natur drängen wird; und soll nicht wünschen, Dinge zu schreiben, deren Verantwortung man nur mit dem Einsatz einer vollen Persönlichkeit zu übernehmen vermag; Dinge, die Künstler fast widerwillig dem Zwange ihrer Entwicklung gehorchend geschrieben haben, aber nicht aus dem hemmungsarmen Mutwillen formunsicherer Voraussetzungslosigkeit. 760

Der Schüler wird also offene Oktaven- und Quintenparallelen so lange gänzlich zu vermeiden haben, als er es nötig hat, von der Lehre geführt zu werden. Wird sie aber verwenden dürfen, sobald Neigung, Geschmack und Kunstverstand ihn in die Lage setzen, dafür mit seiner Person einzutreten. Verdeckte Oktavenparallelen wird er mit Ausnahme einiger weniger Fälle, die gelegentlich erörtert werden, ruhig schreiben dürfen. Verdeckte Quintenparallelen dagegen unbedingt und immer.

VERBINDUNG DER DREIKLÄNGE MIT DEN SEXTAKKORDEN, DER SEXTAKKORDE MIT DEN DREIKLÄNGEN UND DER SEXTAKKORDE UNTEREINANDER 770

Es handelt sich nun darum, die in den drei Tabellen (A, B, C) angegebenen Verbindungen zu prüfen und auszuführen.

A.	Dreiklang der	I.	mit den 6-Akkorden	der	I., III., IV., V., VI.	Stufe
	„ „	II.	„ „ „	„	II., IV., V., VI., VII.	„
	„ „	III.	„ „ „	„	III., V., VI., I.	„
		usw.				
	„ „	VII.	mit dem 6-Akkord	„	III.	Stufe;
					ferner	
B.	6-Akkord „	I.	„ den Dreiklängen	„	I., III., IV., V., VI.	Stufe
	„ „	II.	„ „ „	„	II., IV., V., VI., VII.	„
		usw.,				
	„ „	VII.	mit dem Dreiklang	„	III.	Stufe
					und	
C.	„ „	I.	„ den 6-Akkorden	„	III., IV., V., VI.	„
	„ „	II.	„ „ „	„	IV., V., VI., VII.	„
		usw.,				
	„ „	VII.	mit dem 6-Akkord	„	III.	Stufe.

Der Schüler wird gut tun, diese Tabellen ganz (womöglich in mehreren Tonarten) durchzuarbeiten. Hier gibt es zum erstenmal Stimmführungsschwierigkeiten, und so etwas tut man am besten auf einmal ab; es ist gut, hier schon die nötige Übung zu erringen, damit man später in wichtigeren Dingen nicht versagt — weil man mit der Stimmführung nicht zurechtkommt.

23 A) oder:

I I⁶ I III⁶ I IV⁶

schlecht wegen paralleler Oktaven — gut: — nicht sehr gut wegen Terzverdopplung — besser:

I V⁶ I V⁶ I VI⁶

B) schlecht: gut: verdoppelte Terz besser:

I⁶ I I⁶ I I⁶ III I⁶ III I⁶

schlecht: gut:

I⁶ IV I⁶ IV I⁶ V I⁶ V I⁶ VI I⁶ VI

C) Sprung, aber gut!

I⁶ III⁶ I⁶ III⁶ I⁶ IV⁶ I⁶ IV⁶ I⁶ V⁶ I⁶ V⁶ I⁶ VI⁶ I⁶ VI⁶

Hier wurde nur die I. Stufe durchgearbeitet. Der Schüler 780 führe nach diesem Muster auch die andern Stufen durch (nicht vergessen: andere Tonarten!). In einigen Fällen wird der Schüler in die Lage kommen, offenen Oktaven- oder Quintenparallelen ausweichen zu müssen. In einigen andern Fällen wird auf das Liegenbleiben der gemeinsamen Töne teilweise verzichtet werden müssen, weil sonst überflüssigerweise die Terz verdoppelt wäre.

Die Verbindung eines Dreiklangs mit einer Umkehrung desselben Dreiklangs und umgekehrt ($I—I_6$ oder $II_6—II$ oder $IV—IV^4_6$ oder $V_6—V^4_6$) nennt man Vertauschung. Ohne daß eine harmonische Änderung geschieht (weshalb Vertauschungen bloß melodischen Wert 790 haben), tauschen zwei oder mehrere Stimmen, deren eine in unserem Fall der Baß ist, ihre Rolle.

Der Schüler tut gut, jeden Fall zweimal zu arbeiten (wenigstens zweimal!); das eine Mal bringe er den 6-Akkord mit Oktav-, das andere Mal mit Quintverdopplung. Das gibt immer andere Lösungen und oft neue Schwierigkeiten. Die soll der Schüler aufsuchen und so oft wie möglich mehr als zwei Lösungen finden. Denn fast bei jeder Setzart zeigt sich anderes. Außerdem empfiehlt es sich auch diesen Fall auszuprobieren: Ausgangsakkord mit Quintverdopplung.

Eine besondere Beachtung erfordert die VII. Stufe. 800

24

a) b) c) d) ? e)

Terzverdopplung

VII III_6 VII_6 III VII_6 III_6 II^6 VII II_6 VII II VII^6

f) Terzverdopplung g) h) i) k) l) m)

verm. Sprung

II_6 VII_6 IV^6 VII IV VII_6 IV^6 VII^6 6 6

Im Notenbeispiel 24*d* begegnet uns ein neuer Fall. Der Akkord der II. Stufe ist hier 6-Akkord, das *f*, das zur Vorbereitung der verminderten Quint nötig ist, liegt daher nur im Baß, der im nächsten

Akkord nach *h* gehen muß. Die verminderte Quint kann also nicht vorbereitet werden, wenn nicht das *f* auch in einer Oberstimme vorkommt. Daher muß man hier das *f*, die Terz, verdoppeln. Daran ist beachtenswert, wie eine Anweisung durch die Notwendigkeit aufgehoben wird. Ähnliches ist in 24*i* und *l* der Fall. In *i* könnte das *c* des Tenors wegen der Oktavenparallelen mit dem Sopran nicht
810 nach *h* gehen; nicht nach *f*, weil dieses als Dissonanz nicht verdoppelt werden soll. Es bleibt also nur übrig, nach *d* zu gehen, das heißt die Terz im 6-Akkord der VII. Stufe zu verdoppeln. Eine andere Lösung der gleichen Aufgabe zeigt *k*, wo im ersten Akkord die Terz verdoppelt wurde. In 24*l* ist aus dem gleichen Grunde wie in *i* der Tenor genötigt, einen verminderten Quintensprung zu machen. Ein derartiger Sprung sollte nach den alten Regeln vermieden werden, weil er unmelodisch, oder vielleicht richtiger, weil er schwer zu intonieren ist. Wir werden derartige Sprünge im ganzen auch vermeiden (wie ich schon gesagt habe), um das stilistische Gleichgewicht nicht
820 zu stören. Wenn wir aber durch die Notwendigkeit gezwungen werden, einen derartigen Schritt zu machen (der ja übrigens im Baß unvermeidlich ist), dann werden wir womöglich trachten, die in einem verminderten oder übermäßigen Intervall enthaltene Dissonanz (= Intonationsschwierigkeit) gleichsam aufzulösen. Dies geschieht am besten, indem man *h*, den „steigenden Leitton", aufwärts nach *c* führt und *f*, den „fallenden Leitton", abwärts nach *e*. Da das aber nicht immer möglich ist, seien im Notenbeispiel 25 noch einige andere Möglichkeiten zur Verfügung gestellt. (5.—10. Takt.)

25 

Die gute Beachtung derartiger Kleinigkeiten gibt die Möglichkeit,
830 formelle Rundung zu erzielen, was mir als Grundlage zur Entwicklung des Formgefühls recht zweckmäßig vorkommt. Natürlich werden die Beispiele noch nicht besonders „ergreifend" klingen; aber sie müssen nicht mehr ganz so steif sein wie die allerersten.

Der Schüler wende nun die 6-Akkorde auch bei der Herstellung der Sätzchen an und nehme folgendes zur Richtschnur: Überall, wo ein Dreiklang stehen kann, kann ein 6-Akkord gesetzt werden, bloß Anfang und Schluß (immer I. Stufe) kommen in der Grund-

lage. Ist es notwendig, im Verlaufe eines Sätzchens eine Stufe zu wiederholen, so wird es gut sein, einmal einen 6-Akkord zu nehmen. Aber es wird nicht gut sein, allzuviel 6-Akkorde zu bringen. Die Sätzchen können nun schon 8 bis 12 Akkorde lang sein; sie länger zu machen, ist überflüssig, da sonst zu viele Wiederholungen vorkommen müßten. Notenbeispiel 26 zeigt einige solche Sätzchen.

26 a) I III_6 VI IV VII_6 III_6 V I

b) I III_6 V II_6 VII_6 III I

c) I IV_6 II V_6 III_6 VI IV_6 VII III I

d) I I_6 VI II VII_6 III_6 V_6 II VI_6 IV I

e) I V^6 III VI^6 II^6 VII^6 III VI II^6 V I

Für die Beurteilung, ob ein 6-Akkord oder die Grundlage zu wählen ist, wird natürlicherweise auch die melodische Linie des Basses in Betracht gezogen werden müssen. Im allgemeinen sollte der Baß womöglich nicht liegen bleiben. Manchmal wird sich das dadurch vermeiden lassen, wie in Beispiel 26*a*, daß man durch einen Oktavensprung einen Lagenwechsel vornimmt. Manchmal durch Wahl eines 6-Akkords statt einer Grundlage oder umgekehrt. Auch Wiederholungen des gleichen Baßtons, selbst wenn ein oder zwei andere Töne dazwischen sind, können lähmend wirken. Hätte ich beispielsweise in 26*a* die VI. Stufe als 6-Akkord genommen statt in der Grundlage, so hätte es selbst nicht viel genützt, wenn ich in die tiefere Oktave gesprungen wäre. Derartige Wiederholungen soll der Schüler, soweit es irgend möglich ist, vermeiden und der Lehrer korrigieren. Denn wo, wie hier, die Wiederholung nicht

durch ein Motiv gerechtfertigt wird, wirkt sie schlecht. Anders verhält es sich aber in **26*e***, wo die Wiederholung des *c* und *e* kaum stören dürfte; weniger deswegen, weil das eine Mal zwei, das andere Mal drei Akkorde dazwischen liegen, als vielmehr, weil die Fortsetzung nach den wiederholten Baßtönen beide Male in anderer Richtung erfolgt. Für die Beurteilung, ob eine Baßstimme gut ist, kommt also an melodischen Prinzipien zunächst nur die Frage der Abwechslung in Betracht. Wenn Tonwiederholungen unvermeidlich sind, sollen doch wenigstens einige andere Töne dazwischen liegen
870 oder die Richtung der Linie sich ändern. Auch wird der Schüler gut tun, schon jetzt sein Augenmerk auf den höchsten Ton einer Linie zu richten. Dieser sollte immer als Höhepunkt behandelt werden, das heißt, er sollte nur einmal vorkommen, denn seine Wiederholung stört im allgemeinen in empfindlicherer Weise als die anderer, weniger auffallender Töne.

b) DER QUARTSEXTAKKORD

Daß und warum dem $\frac{4}{6}$-Akkord eine andere Behandlung angemessen ist, wurde schon früher erwähnt. Hier soll noch eines Grundes gedacht werden, den die ältere Theorie angibt. Die Quart
880 wurde nämlich als unvollkommene Konsonanz, ja sogar als Dissonanz angesehen. Das entspricht einer richtigen Empfindung, denn die Quart erscheint zwar unter den ersten Obertönen, aber in der umgekehrten Richtung und ist daher eine weniger einfache Konsonanz als solche Intervalle, die in der geraden Richtung erscheinen. Aber die Quart kommt in fast jedem konsonierenden Akkord als Verhältnis zweier Stimmen vor und wird dort nur als Dissonanz angesehen, wenn ihr tieferer Ton im Baß liegt. Die ältere Theorie sagt, sie ist gestattet, wenn eine tieferliegende Quint oder Terz „sie deckt“; in allen andern Fällen soll sie als Dissonanz vorbereitet und aufgelöst
890 werden. Von der Quart wird also das Sonderbare behauptet, daß ihre beiden Töne einmal (wenn der tiefere Ton im Baß liegt) eine Dissonanz, das andere Mal (wenn sie „gedeckt“ ist) eine Konsonanz bilden. Dazu kommt, daß in einer andern Lage, in der Umkehrung (für die die Regel gilt: jede vollkommene Konsonanz ergibt bei der Umkehrung vollkommene Konsonanzen, jede Dissonanz Dissonanzen usw.), dieselben

zwei Töne eine vollkommene Konsonanz, die Quint, ergeben. Das ist zu widerspruchsvoll, zu wenig einfach, um natürlich zu sein.

Mir scheint folgende Erklärung einfacher: Ein Baßton, der nicht gleichzeitig Grundton ist, scheint das Bestreben zu haben, seine Obertöne durchzusetzen, das heißt selbst Grundton zu werden. 900 Nun findet, wie schon früher gezeigt wurde (Seite 69), im $\frac{4}{6}$-Akkord der Baßton an den Obertönen der übrigen Akkordbestandteile für sein Bestreben ausgiebige Unterstützung. Es liegt also im $\frac{4}{6}$-Akkord ein Zwiespalt zwischen seiner (äußern) Erscheinungsform und seiner (innern) Konstitution. Während beispielsweise seine Erscheinungsform auf die I. Stufe hindeutet, verlangt seine Konstitution, sein Triebleben, die V. Stufe. Das ist ein Zwiespalt, der ja eine gewisse Ähnlichkeit haben mag mit jenem, den man an der Dissonanz zu bemerken meint, da ja auch dort ein Grundtonwechsel angestrebt wird. Während aber bei der wirklichen Dissonanz Töne gleichzeitig 910 klingen, die nie, in keiner Lage, Konsonanz sein können, sind die Töne des $\frac{4}{6}$-Akkords in anderer Lage absolut Konsonanz (Dreiklang, 6-Akkord). Das Verlangen des $\frac{4}{6}$-Akkords nach Auflösung, nach Dissonanzbehandlung, ist also kein so stürmisches, wie das einer wirklichen Dissonanz. Er hat mit diesen nur den Umstand gemeinsam, daß in ihm ein Zwiespalt liegt, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, der eine besondere Beachtung, eine besondere Behandlung zu beanspruchen scheint. Die müßte nicht gerade in einer Vorbereitung oder Auflösung bestehen, wie bei den Dissonanzen. Und was man Vorbereitung und Auflösung des $\frac{4}{6}$-Akkords nennt, ist wohl der Vorbereitung und 920 Auflösung des 7-Akkords nur wenig ähnlich. Jedenfalls aber, das ist sicher, hat man den $\frac{4}{6}$-Akkord, dessen Problem man fühlen, aber nicht begreifen konnte, immer auf eine besondere Art behandelt. Das allein schon hätte genügt, ihm eine besondere Stellung zu geben. Die Probleme, die in ihm liegen, mögen geringer oder anders sein, die Methode, nach der man ihn behandelt hat, übertreibt sie vielleicht, vielleicht sogar ohne sie auszuschöpfen. Aber, mag diese Stellung ihren Ursprung aus der Konvention oder aus der Natur herleiten, sie ist jedenfalls sehr bestimmt. Und da er immer im Sinne einer mutmaßlichen Besonderheit, auf eine besondere Art angewendet wurde, 930 da ihm immer bestimmte Ereignisse vorangingen, bestimmte Ereignisse nachfolgten, hat er eine ähnliche Wirkung, wie etwa die

Anführung eines Teils eines Zitats: „Wo alles liebt...“ — man ergänzt das Vorhergehende und das Nachfolgende. Das Antupfen an die bekannte Ursache erweckt die Erwartung der bekannten Wirkung. Man versteht beim ersten Wort, erwartet eine bestimmte Fortsetzung. Es ist dies die Wirkung des Klischees, der Formel. Der $^{4}_{6}$-Akkord hat sich zu einer solchen, zu einer ständigen Formel mit Klischeewirkung entwickelt; deren Auftreten kann man sich ohne die gewohnten Begleiterscheinungen nicht denken. Ob die darin ausgedrückte Behandlungsweise entsprechend ist oder nicht, ist mithin wenig von Belang für die Konstatierung der Bedeutung, die er mehr als drei Jahrhunderte hindurch in der Musik gehabt hat. Aber es mag doch gut sein, sich auch damit auseinanderzusetzen. Ich muß rekapitulieren: das Bestreben des Baßtons, Grundton zu werden, wird unterstützt von den Obertönen; der $^{4}_{6}$-Akkord sollte also dadurch aufgelöst werden, daß sein Baßton Grundton wird. Beispielsweise: $^{4}_{6}$-Akkord der I. Stufe geht bei liegenbleibendem *g* in die V. über. Das ist ja auch wirklich die e i n e Art, wie er behandelt wird. Aber der Zwiespalt im $^{4}_{6}$-Akkord und sein Auflösungstrieb sind nicht absolut zwingend, man muß ihm nicht nachgeben, denn es sind nur Obertöne, die ihn unterstützen. Es ist vielleicht möglich, an ihm vorsichtig vorüberzugehen, indem man etwa die Aufmerksamkeit vom Zwiespalt ablenkt. Das kann geschehen, indem eine der beiden auffallenden Stimmen die Verantwortung für die harmonischen Vorgänge dem Melodischen zuschiebt. Sie lenkt die Aufmerksamkeit vom Miteinander auf das Nacheinander, von der Harmonie auf die Melodie. Ein dazu geeignetes Mittel ist die Verwendung eines Skalateilstücks von drei oder vier aufeinanderfolgenden Tönen im Baß, deren einer, womöglich mittlerer, den $^{4}_{6}$-Akkord trägt. Vernimmt das Ohr eine derartige melodische Folge, dann hört es diese als augenblickliche Hauptsache, bestimmt den vorüberhuschenden $^{4}_{6}$-Akkord als Nebensache und fühlt sich befriedigt. Das könnte man folgendermaßen auch anders deuten: Im $^{4}_{6}$-Akkord streiten zwei Töne um die Vorherrschaft: der Baßton und dessen Quart (der eigentliche Grundton). Der folgende Akkord ist entweder eine Konzession an den Baßton oder an den Grundton. Siegt der Baßton, dann geht I in V über. Aber manchmal geht die Konzession nicht so weit, sondern wählt einen Mittelweg. Dann kann es sogar dazu kommen, daß die Terz Grundton

wird (wenn Zwei sich streiten, freut sich der Dritte*), daß die I in die III übergeht. Und Ähnliches geht vor, wenn die Quart (der Grundton) nicht nachgibt. Dann folgt auf die I die IV oder die VI. In diesen drei Fällen sind die streitenden Akkordtöne eigentlich beide unterlegen. In der III. Stufe ist *g* nur Terz, in der IV. und VI. das *c* Quint respektive Terz. Aber sie haben die Genugtuung, daß nicht ihr Nebenbuhler gesiegt hat, und die Akkordtöne scheinen fast ebenso boshaft zu werden wie die Menschen, sobald sie nur mit diesen in Berührung kommen. Das ist die andere Art, wie man dem Problem des $^{4}_{6}$-Akkords gerecht wird: die Methode, ihn im Durchgang des Basses auftreten zu lassen. Diese beiden Methoden haben Ähnlichkeit mit einigen Formen der andern Dissonanzen und deren Behandlung. Deshalb mag es berechtigt sein, auch hier von Auflösung zu sprechen, obwohl die Auflösung bei den andern Dissonanzen eine andere Psychologie hat. Man sollte jedoch zwischen Formen, die sich harmonisch erklären lassen (Durchsetzung der Obertöne des Baßtons), und solchen, die auf Stimmführung zurückzuführen sind (Vorkommen des $^{4}_{6}$-Akkords im Durchgang), unterscheiden. Oder man muß tun, was ich tue: den Begriff der Auflösung entsprechend erweitern.

Ebenso läßt sich die sogenannte Vorbereitung deuten. Einer der beiden Akkordtöne war zuerst da. Der Grundton, indem die IV. oder VI. Stufe (eventuell der 7-Akkord der II. Stufe, deren Sept ja *c* ist), oder der Baßton, indem die V oder III vorangeht. Der zuerst da war, möchte seinen Anspruch auf den Sieg von der Ersitzung seines Rechts herleiten. Man könnte die Sache auch so ansehen, daß, um auf diesen Zwiespalt vorzubereiten, wenigstens einer der Töne früher angegeben wird. Oder auch (zur Erklärung der stufenweisen Einführung), daß eine melodische Baßführung die Härte der Erscheinung mildert.

Die Behandlung des $^{4}_{6}$-Akkords restlos zu erklären, fällt mir deshalb schwer, weil ich finde, daß sie sich nicht ganz mit dem in ihm enthaltenen Problem deckt. Ich bewundere das feine Unterscheidungsvermögen der Alten, die ganz richtig gefühlt haben, daß er etwas anderes ist als ein Dreiklang. Aber ich weiß auch zu gut,

*) Die Europäer (I und V), die einander zugunsten der Unterdominante (Japan) und der Obermediante (Amerika) oder sonst einer andern Mediante der Kultur zerfleischt haben.

wie die durch Intuition gefundene Erkenntnis durch orthodox übertreibende Behandlung weit von der genialen Naturerkenntnis entfernt wird. Trotzdem befassen wir uns nun (aus Gründen, die ich schon öfters erwähnt habe) mit dem $^4_6$-Akkord im Sinne der alten Theorie.
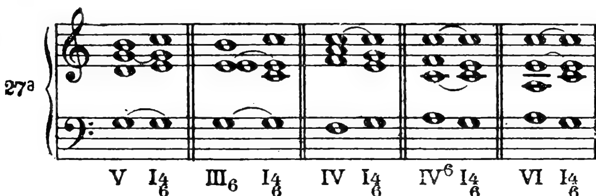
Nach deren Regel sollte der $^4_6$-Akkord

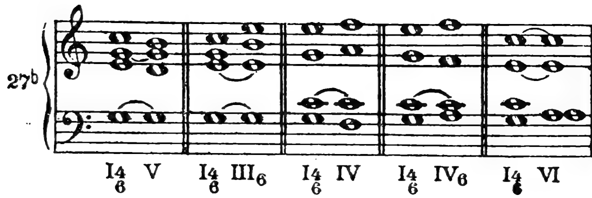
1010 1. vorbereitet,
2. aufgelöst werden oder
3. nur im Durchgang vorkommen; und
4. sollte in den Baßton nicht hineingesprungen und aus ihm nicht herausgesprungen werden; er sollte also entweder liegenbleiben oder nur durch stufenweises Weiterschreiten erreicht und verlassen werden. Diese Regel deckt sich bis zu einem gewissen Grad mit 3.

Die Vorbereitung des $^4_6$-Akkords unterscheidet sich von der der Dissonanz dadurch, daß dafür zwei Töne in Betracht kommen.
1020 Man kann entweder die Quint (das ist den Baßton) oder den Grundton vorbereiten; das heißt: einer dieser beiden Töne soll Bestandteil des vorhergehenden Akkords gewesen sein und im $^4_6$-Akkord in derselben Stimme erscheinen. Die Auflösung geschieht in der Weise, daß entweder der Baßton liegen bleibt und die andern Stimmen sich über ihm zu einem neuen Akkord verändern, oder der Baßton eine Stufe aufwärts oder abwärts schreitet und Grundton oder Terz des nächsten Akkords wird. *Ein $^4_6$-Akkord sollte einem $^4_6$-Akkord weder folgen noch vorangehen.* Es hieße das, an ein ungelöstes Problem unvermittelt ein anderes, einstweilen auch noch ungelöstes,
1030 anreihen, was dem Formgefühl offenbar widerspricht. Auch scheint diese Führung an Quintenparallelen zu erinnern, welche meistens dadurch entstehen, daß die Quint der einen Stufe in die Quint der andern übergeht. Die Behandlung des $^4_6$-Akkords im Durchgang betrifft nur die Baßstimme. Ich habe schon erwähnt, daß es sich hiebei nicht um ein harmonisches Mittel handelt, sondern um ein melodisches; denn die Wirkung dieser Ausführungsform beruht darauf, daß die Aufmerksamkeit auf eine melodische Folge abgelenkt wird. Eine solche melodische Folge ist jenes Skalastück von drei Tönen, deren mittlerer den $^4_6$-Akkord trägt. Die Skala kann als Melodie angesehen
1040 werden, wenn auch als die einfachste, primitivste Melodie. Primitiv

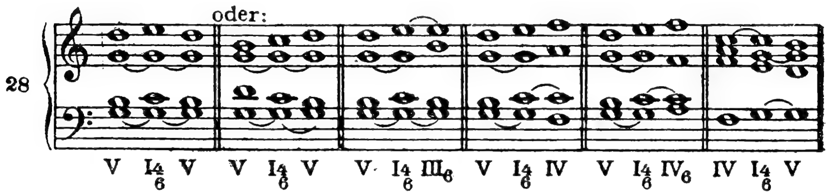
wegen ihrer geringen Gliederung und Abwechslung: Es gibt in ihr nur ein Prinzip für die Aufeinanderfolge (Stufe für Stufe) und nur eine Richtung (entweder abwärts oder aufwärts). Eine kompliziertere, interessantere Melodie ist reicher, abwechslungsreicher gegliedert. Die Richtung und Größe der Schritte ändert sich öfter, ja fortwährend, und die Wiederholungen, an denen man das System erkennen kann, zeigen, wenn nicht mehrere Prinzipien, so doch wenigstens Variationen. Aber eine Melodie ist die Skala darum trotzdem. Denn sie hat doch System und Aufbau; eine primitive Melodie, ein relativ kunstloses Gebilde, aber doch eine Melodie, doch schon eine Kunstform. Ich habe diese 1050 Eigentümlichkeit der Skala hier deswegen erwähnt, weil sich noch öfters Gelegenheit ergeben wird, gewisse nur scheinbar harmonische Probleme auf Melodisches zurückzuführen. So ist beispielsweise die gute Wirkung einer diatonischen oder (ganz oder teilweise) chromatischen Tonleiter im Baß nur eine Folge der melodischen Kraft und somit fast eher die Wirkung einer Art Polyphonie als die der Harmonie.
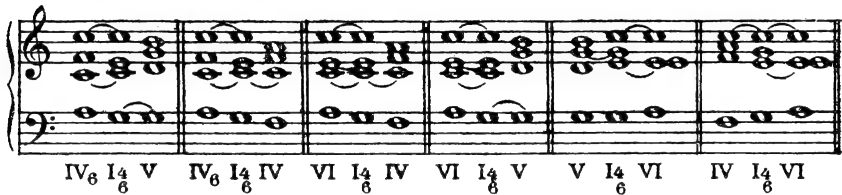
Diese Wirkung des Melodischen in einem zunächst nur harmonischen Zwecken dienenden Satz, ist, ohne daß sie darum unbedingt eine höhere sein müßte, jedenfalls so auffallend, daß eine formale Befriedigung eintritt, die der durch harmonische Mittel hervor- 1060 gerufenen gleichkommt. Es ist nicht notwendig, zu diesem Zweck immer gleich eine ganze Skala anzuwenden. Ein Skalateil, drei, vier aufeinanderfolgende Töne werden auch als Folge, als Melodie aufgefaßt. Nun kommen ja derartige Folgen in harmonischen Sätzen auch oft vor, ohne daß ein $^4_6$-Akkord behandelt wird. Man könnte also meinen, dieses Mittel müßte sparsamer verwendet werden, um dann gegebenenfalls mit der nötigen Kraft zu wirken. Das scheint aber nicht notwendig zu sein, denn der $^4_6$-Akkord soll in dieser Form nicht auffallen, sondern nur durchgehen, vorübergehen. Wäre aber der Skalateil ein nur für diese Zwecke angewendetes Mittel, so würde 1070 der $^4_6$-Akkord unbedingt hervortreten.





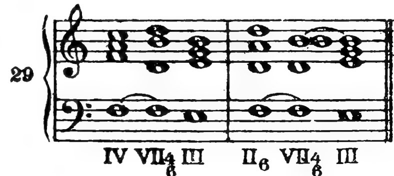
Notenbeispiel 27*a* zeigt einige Vorbereitungen, 27*b* Auflösungen; in 28 sind Vorbereitung und Auflösung zu Folgen von drei Akkorden vereinigt.





Der Schüler übe die Vorbereitung und Auflösung der $\frac{4}{6}$-Akkorde auch von andern Stufen als der I. Sind die im ganzen auch weniger gebräuchlich, so kommen einzelne doch oft vor. Besonders beachtet soll die VII. Stufe werden, da bei dieser die Quint noch aus einem andern, schon bekannten Grund Dissonanz ist.

1080 Selbstverständlich kann hier wieder nur die IV. Stufe (nur in der Grundlage) und die II. (nur als 6-Akkord) zur Vorbereitung und ausschließlich die III. Stufe (nur in der Grundlage) zur Auflösung verwendet werden, so daß die Folge mit der VII. Stufe nur lautet: IV, VII$_6^4$, III oder II$_6$, VII$_6^4$, III.



30

a) I III$^4_6$ VI II$_6$ VII^6 III$_6$ I$_6$ IV I

b) I VI II IV$^4_6$ VII III I

c) I III VI I$^4_6$ IV VII$^4_6$ III V I

d) I V$_6$ III$_6$ VI III$^4_6$ VI$_6$ II$_6$ VI$^4_6$ III V I

Notenbeispiel 30 zeigt einige Sätzchen. In 30*d* kommen die III. und die VI. Stufe je dreimal vor. Ohne diese Wiederholungen empfehlen zu wollen, setze ich sie doch her, damit der Schüler sehe, wie ein gut wechselnder Baß selbst solche verbessern kann.

SEPTAKKORDE

Ein 7-Akkord besteht aus drei sich über einen Grundton aufbauenden Terzen, aus Grundton, Terz, Quint und Sept. Er ist eine Dissonanz, gehört also zu jenen Erscheinungen, die erzeugt sind von dem Bedürfnis, die entfernter liegenden Obertöne zur Verwendung heranzuziehen. Ich habe schon gelegentlich der VII. Stufe die eine Art erwähnt, auf die sie sich eingebürgert haben mögen; den Durchgang: eine Stimme, die z. B. einen Terzensprung zu machen hätte, verbindet die beiden Ecktöne dieses Intervalls, indem sie die dazwischenliegenden, dissonierenden Teilstücke auch angibt. Sie gibt sie flüchtig an, nur so gleichsam im Vorübergehen, ohne Betonung, um die Aufmerksamkeit nicht auf sie zu lenken (auf dem schwachen Taktteil). Eine andere Verwendung der Dissonanz, wohl eine spätere Form, bringt sie aber betont (auf dem guten Taktteil). Wie die entstanden ist, kann man sich folgendermaßen vorstellen: Eine Stimme hätte die Tonfolge *f*—*e* zu singen. Dieser Melodieschritt könnte durch zwei Akkorde begleitet werden; *f* etwa durch die IV. Stufe, *e* durch die I. Entstünde nun an einer Stelle die Absicht, diesen Schritt, um ihn kräftiger zu machen, als Ergebnis einer Notwendigkeit darzustellen,

oder umgekehrt, wollte man die an dieser Stelle sich zeigende Notwendigkeit dieses Schrittes auch in der Harmonie zum Ausdruck bringen (was einer kunsthandwerklich sehr hochstehenden Überlegung entspricht), so wäre eines der geeignetsten Mittel zu diesem Zweck: den ersten Ton zur Dissonanz zu machen. Die Verbindung IV—I läßt den Melodieschritt *f*—*e* zu. Aber das ist nicht zwingend. Denn erstens könnte das *f* ebensogut ins *g* gehen, und zweitens könnte auf die IV. Stufe auch ebensogut die II. oder VII. oder sonst eine andere folgen. Könnte man dem Schritt *f*—*e* eine Harmonie unterlegen, die geeignet ist, ihn mit Notwendigkeit herbeizuführen, so wäre die Wirkung des Schrittes organischer. Das ist nun zwar nicht leicht möglich, denn es gibt kein Mittel, durch das das *f* gezwungen werden könnte, absolut nur ins *e* zu gehen. Aber man kann das *f* zu einem auffallenden Ton werden lassen, indem man unter ihm einen Akkord entstehen läßt, gegen den es dissoniert; dadurch wird es zu einem Ereignis, an dem man nicht vorbeigehen kann, ohne es zu behandeln. Ich habe schon gelegentlich der VII. Stufe darauf hingewiesen, daß in einfachen harmonischen Sätzen eine Dissonanz besonders auffällt, und gezeigt, daß dort ihr Auftreten immer nötigen wird, ein starkes Mittel anzuwenden. So ist es auch hier. Ist somit das *f*, indem man es Dissonanz werden läßt, zu einem auffälligen Ton geworden, so muß, um eine Auflösung herbeizuführen, die Harmonie nun so kräftig geführt werden, daß die Wucht, mit der sie scheinbar ihrem Triebleben nachgeht, imstande ist, die Verantwortung für alles zu tragen, also auch für die Dissonanz. Wir haben damals schon konstatiert, daß zu einem derartigen Zweck der Quartensprung aufwärts des Fundaments in hervorragender Weise geeignet erscheint. Dort geschah das gerade mit demselben *f*, indem man ihm *H* als Fundament gab und *E* folgen ließ. Aber das *f* kann auch als Sept der V. Stufe (*G*) Dissonanz werden. Dann folgt am besten als Auflösungsfundament die I. Stufe (*C*). Bei dieser Auflösung erhielte es einen Schein von Notwendigkeit, daß das *f* nach *e* geht. Es nach *c* gehen zu lassen, wäre ungünstig, weil der durch nichts veranlaßte Sprung nicht zwingend wirkt. Es nach *g* gehen zu lassen, wäre ebensowenig günstig, weil *g* schon im vorhergehenden Akkord vorkam, der Auflösungston also nicht auffallend genug bekundete, daß durch sein Wirken eine neue Konsonanz entstanden ist. Das *f* wird demnach am besten nach *e* gehen.

Es wurde hier gezeigt, welchen Zweck es haben kann, das *f* Dissonanz werden zu lassen. Es muß nicht unbedingt nach *e* gehen (dieses unbedingt gibt es nicht), aber wenn es nach *e* geht, wird das, solange nichts anderes dreinredet, die günstigste Fortsetzung sein. Den Wert der Dissonanz bekundet die Befriedigung der *Auflösung*. Diese Befriedigung wird erzeugt durch einen starken Harmonieschritt und eine diesem Schritt sich zweckmäßig anpassende Bewegung der Dissonanz. Wir werden fürs erste auch bei den 7-Akkorden diese Methode der Auflösung verwenden, da sie sich als unmittelbares Ergebnis der einfachsten Wirkungen unserer Voraussetzungen darstellt. Aber es gibt selbstverständlich auch andere Formen der Dissonanzauflösung. Die werden später besprochen werden, wenn wir von den einfacheren, natürlicheren Funktionen der Grundtöne zu den zusammengesetzteren, künstlicheren kommen werden. Zunächst befassen wir uns mit dieser einfachsten Dissonanzbehandlung und benützen zur Auflösung des 7-Akkords denselben Fundamentschritt, den wir für die Auflösung der VII. Stufe gewählt hatten, den *Quartenschritt aufwärts des Fundaments*. Die fallende Dissonanz wird hier im neuen Akkord Terz, während sie bei der VII. Stufe Oktav im Auflösungsakkord wurde.

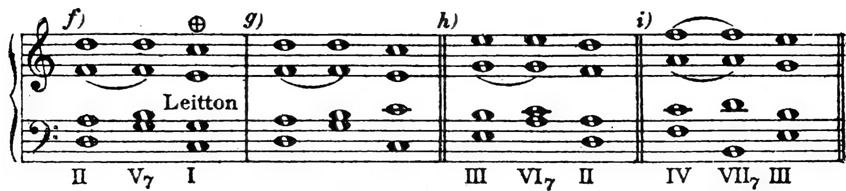
Die *Vorbereitung* des 7-Akkords vollziehen wir in derselben Weise wie die der VII. Stufe. Der vorzubereitende Ton soll im vorhergehenden Akkord Konsonanz gewesen sein. Hätten wir also den 7-Akkord der I. Stufe vorzubereiten, so könnte dessen Sept, das *h*, im vorhergehenden Akkord entweder Grundton (Oktav) in der VII. Stufe, Quint in der III. oder Terz in der V. Stufe gewesen sein. Es sind also drei Arten der Vorbereitung möglich, die wir der Reihe nach betrachten werden. Als erste wählen wir die Vorbereitung durch die Terz, weil hiebei das Fundament einen Quartenschritt aufwärts macht. Über Vorbereitung und Auflösung ist hier nichts zu sagen, was nicht schon bei der VII. Stufe gesagt wurde.

Die Vorbereitung und Auflösung der 7-Akkorde geschah hier

31

a) b) c) d) e)

V I_7 IV | VI II_7 V | VII III_7 VI | I IV_7 VII | I IV_7 VII



vorläufig durch und in Dreiklänge der Grundlage (Umkehrungen folgen später). Bei der Auflösung ist man meistens genötigt, wenn man einen vollständigen Akkord erzielen will, die Terz des 7-Akkords (in **31** ***a***
90 das *e*) nicht in den Grundton des Auflösungsakkords, wohin sie am nächsten hätte, sondern eine Terz abwärts, in die Quint, zu führen. Das ist aber nach der 4. Frage: „Was fehlt?" selbstverständlich.

Besonders müssen immer alle Fälle beachtet werden, in denen die VII. Stufe vorkommt, da sie eine Dissonanz enthält. So muß in 31*c* das *f* nach *e* fallen, wodurch es unmöglich wird, den 7-Akkord der III. Stufe als vollständigen Akkord zu erhalten. Die Sept und der Grundton dürfen natürlicherweise, da sie charakteristische Intervalle sind, nicht ausgelassen werden. Dagegen kann die Terz oder die Quint wegbleiben, da beide hier nicht besonders charakteristisch sind. Wäre
100 eine der beiden charakteristisch, so wäre die andere zum Ausbleiben geeigneter. Beispielsweise: wenn die Quint vermindert oder die Terz (wie in *A*-Moll) groß wäre. In 31 *d* kann man den 7-Akkord der IV. Stufe nicht vollständig bringen, weil die VII. Stufe, der Auflösungsakkord, die Vorbereitung des *f* verlangt; deshalb muß das *f* in der IV. Stufe verdoppelt werden, wodurch die Terz oder die Quint ausfallen muß (31 *e*). In 31 *i*, wo der 7-Akkord der VII. Stufe behandelt wird, muß Quint und Sept der VII. Stufe vorbereitet und aufgelöst werden, da ja beide Dissonanzen sind. In Beispiel 31 *f* sollte nach dem früher Gesagten das *h* des Tenors nach *g* gehen. Dem steht nun eine Regel entgegen, die
110 verlangt, daß das *h* nach *c* gehe. Das *h*, der siebente Ton der Skala, führt den Namen Leitton, genauer: steigender Leitton; ihn aufwärts in den achten zu führen, entspricht dem Vorbild der steigenden Durskala. Er wird jedoch diesem melodischen Trieb, dem Leittontrieb, nur dann folgen müssen, wenn er wirklich an einer melodischen Angelegenheit teilhat, und auch das nur, wenn er Terz der V. Stufe war und der darauffolgende Akkord die I. Stufe ist. Leittoneigenschaft in melodischer

Hinsicht hat der siebente Ton nur in der steigenden Durskala. In der fallenden geht das *h* ruhig nach *a*, sonst wäre beispielsweise die Auflösung des 7-Akkords der I. Stufe unmöglich. Die melodische Notwendigkeit, das *h* nach *c* zu führen, kann vorläufig nur in der Oberstimme eintreten. Aber auch hier kann sie oft vernachlässigt werden (vor allem immer dann, wenn andere zwingende Gründe dagegenstehen), und man wird das *h* höchstens beim Schluß, wenn es in der Oberstimme ist, lieber ins *c* führen als abwärts. 120

Der Schüler übe Vorbereitung und Auflösung der 7-Akkorde aller Stufen, zuerst in aus den drei beteiligten Akkorden bestehenden Sätzchen (in verschiedenen Tonarten). Dann gehe er wieder daran, Sätzchen von acht bis zwölf Akkorden zu erfinden, in deren jedem neben dem, was bisher geübt wurde, die Vorbereitung eines vorher bestimmten 7-Akkords zur Aufgabe gemacht wird. Der Entwurf der Fundamente geschehe wie bisher, stets nach der Tabelle. Es sei beispielsweise die Absicht, im ersten Sätzchen den 7-Akkord der I. Stufe zu verwenden. Da die I. Stufe Anfangs- und Abschlußakkord ist und beide Male in der Grundlage erscheinen soll, wird es hier schwer sein, Monotonie zu vermeiden. Jedenfalls wird man den 7-Akkord der I. Stufe nicht zu bald nach dem Anfangsakkord bringen, sondern wenigstens drei bis vier Akkorde dazwischenschieben. Also etwa: I, VI, II, V. Nun 7-Akkord I, dann Auflösung IV und nun Schluß II, V, I. 130

Dieses Beispiel ist natürlich wegen der Wiederholung: II—V—I ziemlich schlecht. 140

Der Schüler beachte, wie hier (durch Verwendung des 6-Akkords der II. Stufe) das Sätzchen von der engen Lage, in der es beginnt, in die weite übergeht. Auch in dieser Hinsicht sollte er auf Abwechslung bedacht sein.

32

I VI II^6 V I_7 IV II V_7 I

33

a)

I III^{6}_{4} VI II_7 V I

b)

I IV^{6}_{4} II VII III_7 VI II V I

In Notenbeispiel 33 *a* wurde der 7-Akkord der II., in *b* der III. Stufe behandelt.

Der Schüler kann nun, da er in der Beachtung der Anweisungen über Parallelen jedenfalls schon genug geübt ist, gelegentlich auch, wenn er meint, dadurch eine melodisch bessere Oberstimme zu erzielen, die Stimmen anders als den nächsten Weg führen (wie beispielsweise in 33 *b* beim Zeichen †). Selbstverständlich wird hier vorläufig nur die Oberstimme in Betracht kommen, und es kann sich nur darum handeln, allzu große Monotonie, die sich durch zu häufige Wiederholung eines Tones ergeben könnte, zu vermeiden. Aber es muß aufmerksam gemacht werden: nicht der lange liegenbleibende Ton ist es, der monoton wirkt, denn er wird ja nicht neu angegeben, ruft also keine Bewegung hervor. Langweilig dagegen wirkt leicht die Wiederholung einer bestimmten Tonfolge oder die Wiederholung eines Tons, nachdem zwei oder drei andere Töne dazwischen waren, ohne daß ein genügender Richtungswechsel der Schritte die Linie genügend modifiziert. Der Schüler sei nicht zu ängstlich in der Beobachtung solcher melodischer Fragen. Vorläufig ist, was er an Glätte erzielen kann, noch sehr gering. Wenn unsere Mittel zunehmen, werden sich unsere Ansprüche darin steigern.

Die Vorbereitung durch die Quint erfolgt unter denselben Voraussetzungen wie die durch die Terz.

34

a) b) c) d) e) f) g) h)

III I7 IV II7 V III7 VI IV7 VI IV7 VII VII V7 I VI7 II VII7

In diesen Beispielen sind immer drei Töne gemeinsam, die als harmonisches Band liegen bleiben können. Bei der Vorbereitung der IV. Stufe muß wieder der Grundton verdoppelt werden, damit das *f* für die VII. Stufe vorbereitet ist. Die VII. Stufe ist zur Vorbereitung der V. ungeeignet, weil sie die Bedingungen nicht erfüllt, die wir an den Vorbereitungsakkord stellen. Dieser sollte den vorzubereitenden Ton als Konsonanz enthalten; *f* ist aber in der VII. Stufe

verminderte Quint, also Dissonanz. Man könnte sich darüber hinwegsetzen, da das *f* früher für die VII. Stufe vorbereitet wurde, also von derselben Stimme noch immer weiter gehalten wird. Aber die Verbindung hat etwas Schwächliches, weil das *f* dadurch, daß es schon 180 gegen das *h* dissonierte, um die auffallende Dissonanzwirkung gebracht wird. Das neu hinzutretende *g* im Baß erhöht diese Wirkung kaum, sondern macht eher den Eindruck, als ob es vorher bloß ausgelassen worden wäre. Deshalb soll diese Verbindung entfallen.

Die Vorbereitung des 7-Akkords durch die Oktav entfällt vorläufig. Wir werden auf sie später zurückkommen. Zu betrachten bleibt nun noch die Vorbereitung und Auflösung der 7-Akkorde durch 6- und $\frac{4}{6}$-Akkorde.

35

1.× V_6 I_7 — 2. V^4_6 I_7 — 3. VI_6 II_7 — 4. VI^4_6 II_7 — 5.× VII_6 III_7 — 6.× VII^4_6 III_7

7. I_6 IV_7 — 8. I^4_6 IV_7 — 9. II_6 V_7 — 10. II^4_6 V_7 — 11. III_6 VI_7 — 12. III^4_6 VI_7 — 13.× IV_6 VII_7 — 14. IV^4_6 VII_7

Bei der Vorbereitung des 7-Akkords durch die Terz muß, wenn der vorbereitende Akkord in 6-Akkordlage verwendet wird, die Terz 190 verdoppelt werden (35 [1, 3, 5, 7, 9, 11, 13]). Dagegen vollzieht sich die Vorbereitung durch den $\frac{4}{6}$-Akkord ohne Schwierigkeit.

Daß wir hier im 6-Akkord die Terz verdoppeln müssen, zeigt, wie schlecht es wäre, eine Regel zu geben: im 6-Akkord darf die Terz nicht verdoppelt werden. Denn wie man sieht, muß man sie gelegentlich verdoppeln. Unsere Anweisung lautete, solange es sich wirklich so verhielt: es ist überflüssig, die Terz zu verdoppeln; hier wird es aber notwendig, ist also nicht mehr überflüssig. Selbst wenn ich eine Regel gegeben hätte, wollte ich das nicht getan haben ohne hinzuzufügen,

daß jede Regel durch eine stärkere Notwendigkeit aufgehoben wird. Ich möchte fast sagen: das ist die einzige Regel, die man geben sollte.

Soll der 6-Akkord der VII. Stufe zur Vorbereitung der III. verwendet werden (35[5]), so kann die III. Stufe nicht als vollständiger Akkord erscheinen, es muß entweder die Quint oder die Terz fehlen, weil die Auflösung der verminderten Quint, *f*, eine Verdopplung des Grundtons *e* erzwingt. — Hier ist noch zweierlei zu beachten. 1. Selbstverständlich muß die vorbereitende VII. Stufe ihrerseits ebenfalls vorbereitet sein. 2. empfiehlt es sich: „Welche Dissonanzen?“ als 2. Frage zu stellen; denn es liegen zwei vor: die verminderte Quint des Vorbereitungsakkords, welche fallen, und die Sept der III. Stufe, welche liegen bleiben muß. — Bei der Vorbereitung durch die Quint wird es empfehlenswert sein, im vorbereitenden 6-Akkord lieber die Quint zu verdoppeln als die Oktav; aber es geht natürlicherweise auch mit Oktavverdopplung, wenn man sich aus den verdeckten Quinten nichts macht. Immerhin könnte man auch hier die Terz verdoppeln, wenn man Gewicht darauf legt, daß alle Stimmen liegen bleiben sollen. Aber notwendig ist das nicht (36[1, 1a, 1b]).

Den 7-Akkord in einen 6-Akkord aufzulösen, kann ich nicht empfehlen. Wir werden sehen, daß diese Verbindung, deren wir uns vorläufig enthalten müssen, später, Notenbeispiel 244, unter gewissen Bedingungen ganz gut möglich sein wird (36^{16}); aber vorläufig müssen wir uns damit bescheiden, von ihr abzusehen. Denn die verdeckten Oktaven, die hier dadurch entstehen (36^{15}), daß die Sept in denselben Ton geht, in den bei paralleler Bewegung der Baßton (Grundton) den nächsten Weg hat, diese verdeckten Oktaven sind die einzigen, die ich im harmonischen Satz für wirklich schlecht finde. Aus folgendem Grund: Die Sept ist ein Strebeton, das heißt ein Ton, der zwingenden Trieb zeigt, sich in einen andern aufzulösen. Es folgt in unserem Fall der Sept des ersten Akkords die Terz des nächsten Akkords. Diese selbe Terz soll aber nun auch Baßton werden, und wenn der Baß, wie es ja nur vernünftig ist, den nächsten Weg geht, geht auch er abwärts (der Sprung einer Sext aufwärts würde hier wenig nützen, denn die Sext ist für unser Ohr, vielleicht nur durch die Konvention, nur dadurch, daß sie immer so verwendet wurde, eher zu einem melodischen als zu einem harmonischen Schritt geworden); es ereignet sich also hier, daß der Baß in einen Ton geht, der in einer andern Stimme erwartet wurde. Wirkt das Erscheinen dieses Tons in der andern Stimme befriedigend, so wirkt es im Baß schwach, weil die Willkür dieser Wahl nicht erfolgreich konkurrieren kann gegen die Notwendigkeit jenes Zwanges. Hier könnte wirklich von einer verminderten Selbständigkeit der Baßstimme gesprochen werden*).

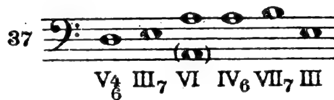
*) Es könnte beanstandet werden, daß ich hier auch eine Ausnahme mache, obwohl ich die so streng verpöne. Demgegenüber gebe ich folgendes zu bedenken: In der Tat, dieser Fall ist eine Ausnahme; aber, und das ist wichtig, eine Ausnahme von einem Gesetz, das ich nicht gegeben habe. Im Gegenteil, von einem Gesetz, das ich widerlegt habe. Und wenn ich hier dem widerlegten Gesetz Geltung verschaffe, so ist das doch keine Ausnahme. Denn meine Widerlegung sollte nicht besagen, daß dieses Gesetz nicht von den Komponisten mehrerer Jahrhunderte beachtet wurde, sondern vielmehr, daß diese Beachtung unbegründet war. Ich bestritt also nicht, daß man sich nach diesem Gesetz gerichtet hat, sondern zeigte nur, daß man kein Recht hatte, sich danach zu richten. Wenn aber dieses Gesetz eine Spur von Begründung hat, dann ist dieser Fall hier einer der krassesten. Dann sind diese verdeckten Oktaven wirklich beinahe ebenso schlecht wie offene. Und empfehle ich die Vermeidung offener, dann darf ich auch diejenigen verdeckten ve bieten, die ich für beinahe so schlecht finde wie die offenen. Man überlege: die ich beinahe für so schlecht finde wie die offenen. Ja, für wie schlecht finde ich denn die offenen? Das mußte doch aus meiner Widerlegung hervorgehen!

Dagegen geschieht die Auflösung in den $\frac{4}{6}$-Akkord ohne Schwierigkeit (36[17]).

Der Schüler übe auch hier wieder die Verbindungen zuerst einzeln und bilde dann Sätzchen, die möglichst systematisch die Aufgabe verarbeiten.

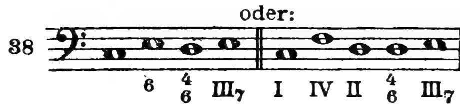
Das Entwerfen der Baßstimme ist jetzt nicht mehr so leicht wie früher. Mit der Möglichkeit der Auswahl ensteht auch die Verpflichtung, eine gute zu treffen. Jedenfalls sollen immer solche Umkehrungen 250 gewählt werden, die melodische Baßführung zulassen. Aber noch andere Bedingungen treten heran: will man beispielsweise einen 7-Akkord durch einen $\frac{4}{6}$-Akkord vorbereiten (der Schüler soll sich die Aufgabe immer auf diese Weise stellen), so muß der $\frac{4}{6}$-Akkord auch vorbereitet werden; man tut darum am besten, die Aufgabe, die man sich gestellt hat, in die Mitte zu setzen, von da aus nach vorn den Anfang festzustellen und nachher die Fortsetzung.

Habe ich mir beispielsweise die Aufgabe gestellt, in einem Sätzchen zu bringen: den 7-Akkord der III. Stufe, vorbereitet durch den $\frac{4}{6}$-Akkord der V. Stufe, und den 7-Akkord der VII. Stufe, vorbereitet durch den 260 6-Akkord der IV. Stufe, so schreibe ich zuerst die Stufen- und Baßbezifferung und die Baßnoten in die Mitte (37):
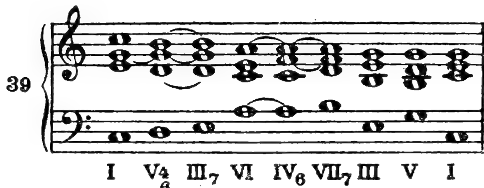


Dem *d* des $\frac{4}{6}$-Akkords der V. Stufe könnte ich als Baßton nur *d*, *e* oder *c* vorausschicken. Baßton *e* könnte: III. Stufe, I. Stufe 6-Akkord oder VI. Stufe $\frac{4}{6}$-Akkord sein; *e* $\frac{4}{6}$ entfällt von vornherein, da sonst zwei $\frac{4}{6}$-Akkorde aufeinanderfolgen würden; *e* III. Stufe empfiehlt sich auch nicht, da ja die III. Stufe als zweitnächster Akkord folgt. Der 6-Akkord der I. Stufe wäre immerhin möglich, aber das wäre eine Wiederholung des Tons *e*, die man, wenn man kann, vermeidet. So kann man als vorhergehenden Baßton nur *d* oder *c* wählen. *d* könnte nur sein: II. oder 270 VII. Stufe. Die VII. Stufe entfällt, weil sie sich in die III. Stufe auflösen müßte; bleibt nur die II., und die wäre ganz gut, wenn nicht der Baß liegen bliebe, was immerhin ein kleiner Schönheitsfehler ist. Soll *c* vorangehen, so käme nur die I. Stufe in Betracht (vorläufig wenigstens), denn die IV. und die VI. haben kein harmonisches Band mit der V. So

bleibt als beste Lösung, den die Einführung dieses 7-Akkords vorbereitenden $^{4}_{6}$-Akkord der V. Stufe sofort nach dem Anfangsakkord (I. Stufe) zu bringen.



Notenbeispiel 38 zeigt, wie der Anfang auf andere Art zu gestalten wäre. 39 zeigt eine Ausführung der ganzen Aufgabe.



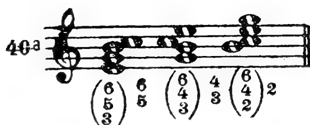
Dabei ergab sich wieder eine Schwierigkeit, denn die Auflösung des 7-Akkords der III. Stufe endet auf *a*, und die Vorbereitung des 7-Akkords der VII. Stufe durch den 6-Akkord der IV. beginnt mit *a*; hier müßten mindestens drei bis vier Akkorde eingeschoben werden, und es ist selbst dann fraglich, ob ein guter Baß zustandekäme. Am wenigsten ungünstig ist es, durch Liegenlassen des *a* die beiden Fälle miteinander zu verknüpfen, wenn man nicht die gründlichste Verbesserung wählt; diese beiden Fälle nicht in einem so kurzen Beispiel nebeneinanderzusetzen, sondern als zweiten oder als ersten einen anderen zu nehmen. Das ist aber nicht notwendig, denn es genügt, die relativ beste Lösung zu finden, und es liegt bei Schülerarbeiten überhaupt nicht immer so viel daran, daß sie tadellos ausfallen, als daß der Schüler dabei Gelegenheit habe, alles durchzudenken, was in Betracht kommt. Diese geistige Gymnastik, selbst wenn sie kein fehlerfreies Resultat erzielt, bewirkt dennoch oft eine größere Hebung des Könnens, als tadellose Beispiele bewirken könnten. Solche sind nur möglich, wenn man alle Schwierigkeiten aus dem Wege räumt, dem Schüler die Qual der Wahl nimmt, aber auch gleichzeitig die Freude am Gelingen vermindert. Die selbstgefundene Lösung, sei sie auch mangelhafter, bereitet nicht nur mehr Freude, sondern stärkt auch die in Betracht kommenden Muskeln intensiver.

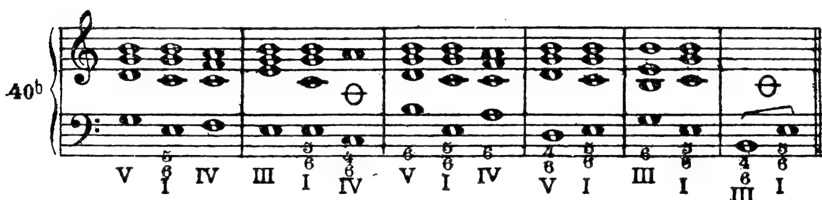
280 290 300

UMKEHRUNGEN DER SEPTAKKORDE

Wie die Dreiklänge können auch die 7-Akkorde umgekehrt werden, das heißt: es kann ein anderer ihrer Bestandteile als der Grundton Baßton sein. Wenn die Terz Baßton ist, heißt der Akkord $^{5}_{6}$-Akkord (genauer: $\begin{smallmatrix}3\\5\\6\end{smallmatrix}$-Akkord); wenn die Quint im Baß ist: $^{3}_{4}$-Akkord (genauer: $\begin{smallmatrix}3\\4\\6\end{smallmatrix}$-Akkord) und wenn die Sept im Baß ist: 2-Akkord (genauer: $\begin{smallmatrix}2\\4\\6\end{smallmatrix}$-Akkord).

Unter denselben Voraussetzungen, die für die Umkehrungen der Dreiklänge gelten, können nun auch die Umkehrungen der 7-Akkorde verwendet werden. Nämlich um in der Baßstimme Abwechslungsmöglichkeit zu schaffen und unangenehmen Wiederholungen auszuweichen. Neue Anweisungen gibt es hier nicht.

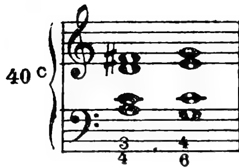




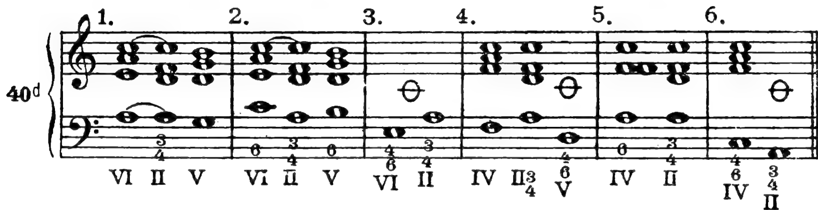
In Notenbeispiel 40 *b* wurde der $^{5}_{6}$-Akkord der I. Stufe vorbereitet und aufgelöst. Zur Vorbereitung durch die Terz (V. Stufe) eignen sich sowohl Grundlage als auch 6- und $^{4}_{6}$-Akkord; durch die Quint (III. Stufe): Grundlage und 6-Akkord, aber nicht $^{4}_{6}$-Akkord (wegen des Baßsprunges *h—e*). Die Auflösung des $^{5}_{6}$-Akkords kann erfolgen: in die Grundlage (immer Quartensprung des Fundaments) oder in den 6-Akkord; nicht aber in den $^{4}_{6}$-Akkord. Bei der Auflösung des $^{5}_{6}$-Akkords in den 6-Akkord könnte man der Gegenbewegung des Basses gegen die fallende Sept wegen der verdeckten Oktaven den Vorzug geben; aber unbedingt notwendig ist das nicht. Das gleiche wird sich von den $^{5}_{6}$-Akkorden der andern Stufen zeigen, nur werden noch die Bedingungen der VII. Stufe zu berücksichtigen sein.

In der Behandlung des $^{3}_{4}$-Akkords hat man sich früher einige Beschränkungen auferlegt, weil er, wenn man von der Sept absieht, (da die Quint im Baß ist) ein $^{4}_{6}$-Akkord ist; ein $^{4}_{6}$-Akkord mit zugesetzter

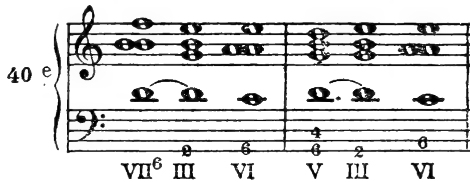
Sept. Der Schüler kann ja den $^{3}_{4}$-Akkord so behandeln, als ob er ein $^{4}_{6}$-Akkord wäre, das heißt, den Baßton nicht sprungweise erreichen und verlassen, nicht zwei $^{3}_{4}$-Akkorde nacheinanderbringen und ihn auch nicht mit einem $^{4}_{6}$-Akkord verbinden. Es ist aber wirklich nicht unbedingt nötig, denn es widerspricht doch zusehr dem lebendigen Beispiel, das uns gerade einen Fall wie 40 *c* als eine sehr häufig angewendete Verbindung zeigt.



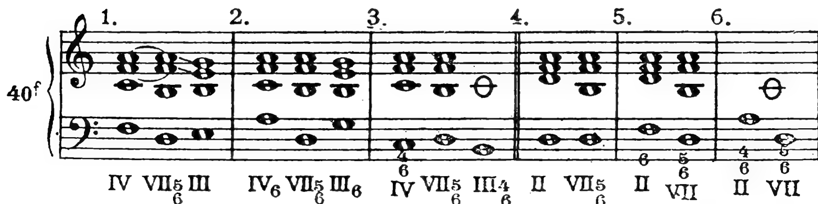
Notenbeispiel 40 *d* zeigt Vorbereitung des $^{3}_{4}$-Akkords durch die Terz und durch die Quint, und Auflösung in Grundlage und 6-Akkord; $^{4}_{6}$-Akkord unmöglich wegen „Sprung" (40 $d^{3\text{ und }4}$).



Beim 2-Akkord muß selbstverständlich die vorzubereitende Sept immer früher im Baß vorkommen. Es sind also nur wenige Fälle möglich. Die Auflösung kann nur in den 6-Akkord erfolgen, weil die Sept fallen muß.



Die VII. Stufe zeigt folgendes:



40g

1. 2. 3. 4. 5. 6.

IV VII$^3_4$ III IV$_6$ VII$^3_4$ III$_6$ IV$^4_6$ VII$^3_4$ III$^4_6$ II VII$^3_4$ II^6 VII$^3_4$ II$^4_6$ VII$^3_4$

Es wird dabei zu beachten sein, daß nicht nur die Sept, sondern auch die verminderte Quint vorzubereiten und aufzulösen ist. Zum Beispiel insbesondere 40 g^1, wo auch das f des Basses vorbereitet sein muß. Selbstverständlich erhält man wieder, wie schon in einigen früheren Fällen, beispielsweise bei der Auflösung des $^5_6$-Akkords in den 6-Akkord, die Terz verdoppelt (40 f^2), oder man muß im 6-Akkord die Terz verdoppeln (40 f^5) wegen der Vorbereitung der verminderten Quint. Die Vorbereitung des $^3_4$-Akkords durch den 6-Akkord der IV. entfällt, weil die verminderte Quint vorbereitet sein muß (40 g^2, ebenso 40 $g^{4 \text{ und } 6}$). Desgleichen kann sich der $^3_4$-Akkord nicht in den 6-Akkord auflösen, weil ja das f nicht steigen, sondern fallen soll. Der 2-Akkord kann nur durch IV. Stufe 6-Akkord und II. $^4_6$-Akkord vorbereitet werden.

40h

1. 2.

IV VII III II VII III$_6$

Der Schüler übe Vorbereitung und Auflösung der Umkehrungen der 7-Akkorde in verschiedenen Tonarten und fertige dann Sätzchen an.

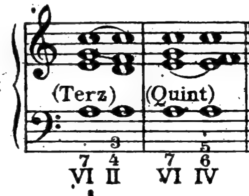
40i

I VI II VII$_7$ III$^4_6$ I$_?$ IV$_6$ VII III VI^6 II$_2$ V$_6$ I

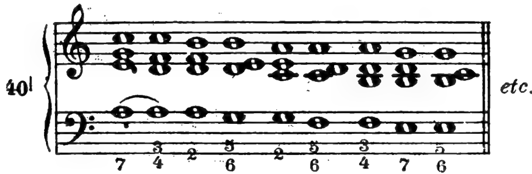
I I IV$^5_6$ VII III$_6$ I$_7$ IV$^4_6$ II$_2$ V$_6$ I I V$_6$ III$^5_6$ VI II$_6$ V$_2$ I$_6$ IV II$_7$ V I

VERBINDUNG VON SEPTAKKORDEN UNTEREINANDER

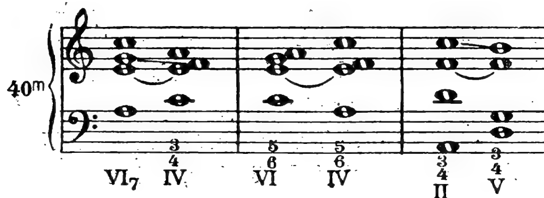
Wenn wir bloß an der wichtigeren unserer Anweisungen festhalten, daß die Sept bei der Auflösung stufenweise fallen soll, absehen von der Forderung eines starken Fundamentschrittes und uns bei der Vorbereitung damit begnügen, daß der vorbereitende Ton im vorhergehenden Akkord Konsonanz war (also frei ist; nicht etwa einen vorgeschriebenen Weg hat!), so können wir auch an einen 7-Akkord einen andern 7-Akkord anreihen. Wenn nur diese beiden Bedingungen erfüllt werden: der vorbereitende Ton soll Konsonanz gewesen sein, die Auflösung soll durch Fallen der Sept geschehen. Es deckt sich dies mit dem Verhalten, das ich schon bei der Behandlung der VII. Stufe angekündigt habe. Dort war ausgedrückt, daß die Dissonanz nur solange diese vorsichtige Behandlung erfordert, als sie noch ein auffallendes Ereignis im harmonischen Leben bedeutet.



Notenbeispiel 40 *k* zeigt die Vorbereitung eines $^{3}_{4}$-Akkords durch einen 7-Akkord (Vorbereitung durch die Terz) und eines $^{5}_{6}$-Akkords durch denselben 7-Akkord. 40 *l* zeigt eine Folge derartiger



Verbindungen, bei denen natürlicherweise die Lage (Umkehrung) des 7-Akkords durch den jeweiligen Baßton gegeben ist. Eine solche Folge in dieser Ausdehnung zumal ist für uns eigentlich ohne Interesse. Erwähnt wird sie nur, weil dergleichen oft bei älteren Komponisten das harmonische Gerüst sequenzierender Motivwiederholungen bildet.



In Notenbeispiel 40 *m* werden einige Verbindungen gezeigt, in denen der Baß springt, während die Sept sich auflöst und ein konsonierender Ton die Vorbereitung eines andern 7-Akkords besorgt. Während der Auflösung vertauschen zwei andere Stimmen ihre Lage.

Wenn der Schüler in der Behandlung der Dissonanz einige Sicherheit erlangt hat, wird manches von den Beschränkungen, die jetzt auferlegt waren, aufgehoben werden. Vorläufig noch nicht, denn es muß noch einiges unter diesem Gesichtswinkel betrachtet werden. Da drängt sich nun die Frage auf: wenn das einfacher geht, warum nicht gleich einfacher?

Ich habe dagegen folgendes zu sagen: In der Dissonanzbehandlung zeigen sich am deutlichsten die Eigentümlichkeiten des Systems der Harmonielehre. Man könnte ja, da dieses System nur ein System der *Betrachtung und Behandlung* der Dinge ist, nicht aber ein System der *Dinge*, von alledem absehen und dem Schüler sagen: schreibe nach deinem Gehör! Aber diese Konsequenz zu ziehen wird man sich doch nicht leicht entschließen können. Dunkel fühlt jeder, daß, überließe man den Voraussetzungslosen seinem Gehör, er Dinge schriebe, die nicht falsch sein müssen, obwohl sie sich gar nicht in das fügen, was uns als künstlerische Ordnung erscheint, aber eben doch auch nicht richtig. Dunkel fühlt jeder den Widerspruch zwischen dieser Ordnung, die natürlich sein will und doch vom guten Gehör des Natürlichen, des Unkultivierten desavouiert wird: Weil sie nicht natürlich ist, sondern künstlich; weil sie Kultur ist. Die Natur ist allerdings so vieldeutig, daß wir selbst unser Künstliches in sie hineinlegen können; und sicher ließen sich auch noch andere Systeme ebenso natürlich aus ihr begründen wie das unsere. Aber auch ebensowenig! Denn es ist die künstliche (unvollkommene) Darstellung einer wahrscheinlich natürlichen (vollkommenen) Sache, deren Wesen dem Schüler beigebracht werden soll. Man muß sich darüber klar sein, daß man ihm nicht jene ewigen Gesetze beibringt, die sich als die einzigen unveränderlichen Kunstgesetze aus der Natur ergeben! Sondern daß man wegen unserer Unfähigkeit, das Ungeordnete zu begreifen, das traditionelle Handwerk unserer Kunst in der Form einer geschlossenen Theorie, als in der *Natur begründet*, darzustellen bemüht ist. Daß diese Theorie etwas ist, das sich gerade noch aus der Natur *auch* begründen läßt. Aber nicht mehr! Daß aber, selbst wenn unsere Kunst

und ihre Theorie sich mit Recht auf die Natur beriefen, der Unkultivierte dennoch nicht Unrecht haben müßte, wenn er anderes hervorbrächte. Denn die Kunst reduziert das Erkennbare aufs Darstellbare. Man kann also anders erkennen und anders darstellen. Vor allem aber: die Kunst ist nicht ein Gegebenes wie die Natur, sondern ein Gewordenes. Hätte also auch anders werden können. Da ist vielleicht oft für dieses Gewordene der Weg, auf dem es geworden ist, die Entwicklung, charakteristischer als die Natur, aus der es geworden ist. So handelt es sich, will man dem Schüler den traditionellen Sinn unserer Harmonik beibringen, manchmal weniger darum, ihn den Weg der Natur zu führen, als vielmehr den der Kunst. Und dieser Weg, ist er auch nicht immer der kürzeste, so ist er doch gangbar. Und führt er auch nicht immer zu den Tatsachen der Natur — es genügt, wenn er zu den Tatsachen der Kunst führt. Wenn er wirklich nur zu allen erdenkbaren Tatsachen der Kunst führte, dürfte er wohl auch gelegentlich Umweg sein, an jenen Erscheinungen vorbeiführend, die auf seine Richtung keinen heute noch deutlich erkennbaren Einfluß hatten. Er ist jedenfalls der Weg. Ein neuer Weg könnte kürzer sein, könnte überflüssige Aufhaltungen vermeiden. Wer weiß es aber genau, ganz genau, so daß er es in jedem Moment auch für eine zukünftige Entwicklung verantworten könnte, welche dieser Aufhaltungen wirklich überflüssig, wirklich ohne Einfluß auf die Zukunft sind?

Gäbe man dem Schüler wirklich sofort Freiheit in der Dissonanzbehandlung, so könnte doch die Frage nach den Grenzen dieser Freiheit nicht unbeantwortet beiseite gelassen werden. Ich könnte mir diesen Luxus vielleicht gönnen. Ich habe zum Gehör des Begabten so viel unbedingtes Zutrauen, daß ich sicher bin, er fände auch so den rechten Weg. Und meine Erfahrung an mir und an Schülern könnte mich darin bestärken. Aber ich habe es an mir und an andern gesehen, daß sich das Bedürfnis herausstellt, mehr von diesen Dingen zu wissen. Sie sich auch noch auf die Art zu eigen machen, daß man sie als Ordnung, als Zusammenhang begreift. Übrigens aber: es gibt auch Talente, die der Unterweisung bedürfen. Manche vielleicht nur, um Zeit zu sparen; jene Zeit, die ja nicht absolut verloren ist, wenn sie zum Selbstfinden verwendet wird. Selbst dann nicht, wenn man irrt. Die aber doch rationeller ausgenützt werden kann, wenn eine sichere und vorsichtige Hand den Führer macht.

DIE MOLLTONART

Wir haben unsere Übungen bisher nur in der Durtonart vorgenommen und wollen nun darangehen, die gewonnenen Kenntnisse auch auf die Molltonart anzuwenden. Dazu ist es notwendig, daß wir uns zunächst über das Wesen der Molltonart klar werden. Sowohl die Dur- als auch die Molltonart sind Überbleibsel der sieben Kirchentonarten. Unser heutiges Dur ist das Ionisch der Alten, unser Moll das Äolisch. Die übrigen fünf Kirchentonarten begannen: Dorisch bei *d*, Phrygisch bei *e*, Lydisch bei *f*, Mixolydisch bei *g* und Hypophrygisch bei *h*.

10 Jede dieser Tonarten bestand aus den sieben Tönen einer Reihe; beispielsweise in *c, d, e, f, g, a, h* begann Dorisch mit *d* und hieß *d, e, f, g, a, h, c.* Diese Reihen konnten wie unser Dur und Moll transponiert werden, so daß man eigentlich 84 Tonarten hatte, von denen allerdings nicht alle Transpositionen gebräuchlich waren. Genaueres über die Kirchentonarten kann man in einem der älteren Werke nachlesen. Ich bespreche hier nur die Eigenschaften, die für uns in Betracht kommen, das sind jene, die, soweit ich es erkennen kann, auf die Entwicklung Einfluß gehabt haben. Die soll man nicht nur betrachten*), die muß man betrachten, wenn man von dem harmonischen Formgefühl, das dem 20 unseren als Grundlage dient, einen Begriff geben will. Es sei also erwähnt, daß die Kirchentonarten die Eigentümlichkeit der ionischen, die in ihrem siebenten Ton einen aufwärtssteigenden Leitton besitzt, der bloß einen Halbtonschritt in den achten hat, nachzuahmen bestrebt waren. Ich habe schon gesagt, daß ich dieses Bestreben für die Ursache der Auflösung der Kirchentonarten halte. Dadurch wurden nämlich die unterscheidenden Merkmale aufgehoben und die einzelnen Tonarten einander so ähnlich, daß schließlich nur zwei Haupttypen übrigblieben, die sich deutlich voneinander unterscheiden:

*) Zur Betrachtung der Kirchentonarten bei der Besprechung der Molltonart ward ich angeregt durch ein Harmonielehrbuch von Max Loewengaard.

Dur, welches die Eigentümlichkeiten der ionischen mit den andern durähnlichen, *Moll*, welches die der äolischen mit den mollähnlichen vereinigte. Die Molltonart ist somit ein reines Kunstprodukt und die Versuche, sie als naturgegeben hinzustellen, sind zwecklos: ihre Natürlichkeit ist nicht unmittelbar, sondern, wie die der Kirchentonarten, mittelbar. Gewiß könnte der Umstand, daß Dur und Moll ein Entwicklungsergebnis sind, daß sie eine wesentliche Vereinfachung gegen Früheres darstellen (denn sie sind eine Summe, alles enthaltend, was in den alten sieben Reihen vorkam); daß der durch sie dargestellte Dualismus, indem er an die Zweigeschlechtlichkeit erinnert und die Ausdrucksgebiete nach Lust und Unlust abgrenzt, die Kraft eines an hohe Einrichtungen gemahnenden Symbols hat; gewiß konnten alle diese Umstände den Irrglauben stützen, diese beiden Tonarten seien das Einzig-Natürliche, das Endgültige, Bleibende: Der Wille der Natur sei durch sie erfüllt. Für mich ergibt sich anderes: *man ist dem Willen der Natur näher gekommen*. Aber man ist noch fern genug: die Engel, unsere Übernatur, sind geschlechtslos; und der Geist kennt die Unlust nicht.

Unsere Vorfahren haben sicher die Kirchentonarten für ebenso vollkommen gehalten, wie wir Dur und Moll; die Siebenzahl hat ebensolche symbolische Kraft wie die Zwei, und statt der zwei von der Wissenschaft anerkannten Hauptausdrucksgebiete gab es wahrscheinlich sieben von der Phantasie geheiligte. Hätte man ihnen die Zukunft gezeigt: daß fünf von ihren sieben entfallen werden, so wie hier die Zukunft gezeigt wird: daß die verbliebenen zwei einmal eins sein werden, so hätten sie gegen solche Möglichkeit ähnlich argumentiert, wie unsere Zeitgenossen; hätten von Gesetzlosigkeit gesprochen, von Anarchie, Mangel an Charakteristik, Verarmung der Kunstmittel; und so weiter, von all dem, worüber heute geklagt würde, wenn die Entwicklung anderes brächte, als es diejenigen möchten, die gerne hübsch beim warmen Ofen sitzen, die nicht einsehen wollen, daß bei jedem Fortschritt auf der einen Seite etwas verloren werden muß, wenn auf der andern gewonnen werden soll.

Die Vorarbeit ist der Einsatz; im Fortschritt, der der Gewinn ist, steckt aber auch die Vorarbeit drin. Wenn auch nicht mit allem, aus dem sie bestanden hat, so doch mit ihrem Wichtigsten. Und an der Entwicklung gemessen, ist jeder Fortschritt nur Vorarbeit. Deshalb gibt

es auch keine unübertrefflichen Höhepunkte, weil selbst der Höhepunkt nur eine Verhältniszahl ist zu den bereits übertroffenen Höhepunkten. Und so glaube ich auch nicht an die unentrinnbare Dekadence im Leben der Völker. Glaube nicht daran, daß die Römer ihre Höchstentwicklung 70 nicht hätten noch übertreffen können, wenn nicht ein Ereignis eingetreten wäre, das ganz außerhalb jener Faktoren steht, die für die Entwicklung einer Kultur in Betracht kommen: die Völkerwanderung. Gewiß, die Kraft einer Nation konnte sich damals vor allem in der kriegerischen Tüchtigkeit bekunden. Aber man vergesse nicht: es ward eine Kultur von einer Unkultur besiegt. Nicht aber hat eine Kultur versagt, ist unproduktiv geworden, war abgenützt und mußte beseitigt werden. Diese Beseitigung hätte sich innerhalb des Organismus in Form einer Revolution vollziehen können, die abgestorbene Organe ausgemerzt, aber den ganzen Organismus erhalten hätte. 80 Aber die Völkerwanderung müßte ja geradezu als Folge der römischen Überkultur angesehen werden, wollte man die Zerstörung Roms der sinkenden Kraft der Nation zuschreiben. Und so weit werden selbst Pessimisten nicht gehen wollen, die überall Niedergang wittern, wo die Mutigen neue Kräfte spüren*). Der Verfall der Kirchentonarten ist jener notwendige Fäulnisprozeß, aus dem das neue Leben der Dur- und Molltonarten sprießt. Und wenn unsere Tonalität sich auflöst, dann birgt sie schon in sich den Keim zur nächsten Kunsterscheinung. Nichts ist definitiv in der Kultur; alles ist nur Vorbereitung zu einer höheren Stufe der Entwicklung,

*) Diese vor zehn Jahren geschriebenen Sätze mögen heute — 1920 — allen, die durch den verlorenen Krieg ihr Selbstvertrauen eingebüßt haben, zur Ermutigung dienen. Da wir einen Krieg verloren haben, blieb für die andern nicht viel mehr übrig, als ihn zu gewinnen: es lag mehr in unserer Hand, ihn zu verlieren, als in der ihrigen, ihn zu gewinnen; wir waren in voller Aktivität; er ist nicht verloren gegangen, sondern wir haben ihn verloren. Wir haben uns ein paar Reihen zurückgesetzt: das ist ihre Kriegsentschädigung. Wir brauchen keine, sonst bekämen wir sie auch. Sind nicht bloß imstande, was sie sich nicht zutrauen, ohne Kriegsentschädigung weiterzuexistieren; sondern sie selbst schätzen unsere Kraft als groß genug, daß wir sogar noch eine bezahlen können. Wer kann demnach behaupten, daß wir dekadent sind!

Der gewisse „Untergang" einer Kultur (der eines ganzen Weltteils ist zum Glück wenigtens sprachlich eine Unmöglichkeit) ist ein echter Historikerbegriff, dem keine Anschauung zugrunde liegt. Ein tüchtiger Mann wird ein sympathischer Greis; und wenn er nicht viel schlechter war als der Durch-

zu einer vorläufig nur ahnungsweise vorstellbaren Zukunft. Die 90
Entwicklung ist nicht vorüber, der Höhepunkt nicht überschritten. Sie beginnt erst, und er kommt erst oder vielleicht nie, weil er immer übertroffen werden wird. „Hier fließt die letzte Welle", sagte einmal Gustav Mahler — auf einen Fluß deutend — zu Brahms, als dieser in einer pessimistischen Anwandlung von einem Höhepunkt der Musik sprach, den er für den letzten halte.

Unser heutiges Moll ist also das alte Äolisch; dessen Reihe lautet: *a, h, c, d, e, f, g.* Gelegentlich, wenn der siebente Ton in den achten gehen sollte, wurde der siebente in einen Leitton umgewandelt: man setzte *gis* statt *g*. Dadurch entstand jedoch das übermäßige Intervall *f—gis*, das 100
die Alten gern vermieden. Darum wurde auch das *f* gegen *fis* umgetauscht, so daß in den Fällen, in denen es auf eine Leittonwirkung ankam, die Skala hieß: *e, fis, gis, a.* Daß das Intervall *f—gis* schwer zu intonieren ist, trifft wohl auch heute noch zu; es ist gewiß nicht leicht, es ganz rein zu intonieren; und die Verwendung solcher Intervalle mag viel dazu beitragen, was Chören Schwierigkeit macht, die Tonhöhe zu behalten, wenn sie a capella singen. Der Einwand, daß die ältere Klaviermusik derartige Intervalle auch vermeidet, obwohl für Klavier ein Intervall so leicht ist wie das andere, daß die Berufung auf die Intonationsschwierigkeit somit versagt, erledigt 110
sich dadurch, daß derlei schwer zu intonieren, weil es schwer vorstellbar und eben darum auch schwer auffaßbar ist. Dann aber auch unterscheiden sich zu keiner Zeit Instrumental- und Vokalmusik im

---

schnitt, besitzt er Weisheit. Und so ist auch ein Volk, dessen Leistungen die Nachwelt achtet, nicht von dem Augenblick an verächtlich, wo das Interesse der Nachwelt — aus unbekannten Gründen — sich andern Völkern zuwendet. Nur wer im Greis nichts anderes sieht als den Kadaver, den demnächst die Würmer fressen, nur wer nicht ans Fortleben der Seele glaubt, nur wer nicht ahnt, daß die Seele eines Greises im Begriff ist, auf einen neuen (bis jetzt unhistorischen) Höhepunkt zuzugehen, nur ein solcher kann zu bedenken vergessen, was für Greise Goethe, Wagner, Schopenhauer, Kant wohl gewesen sein mögen. Aber ein Volk muß auch keineswegs im Zeitpunkt, wo es geschlagen, ja vernichtet wird, dekadent sein. Hektor erschlägt Patroklus und Achill Hektor: da wären m i n d e s t e n s z w e i d e k a d e n t. Das Bessere ist der Feind des Guten: Muster 1920 einer Schreibmaschine kann durch Muster 1921 verdrängt werden, wenn 1921 besser ist als 1920. Aber sie schreibt darum doch nicht s c h l e c h t e r a l s v o r h e r (im Prinzip natürlich), sondern e b e n s o g u t.

Wesentlichen des Stils voneinander. Das heißt: Was und Wie des Ausdrucks bleiben sich im Harmonischen, im Kontrapunktischen, im Melodischen und im Formellen gleich. Die Verwendung übermäßiger Intervalle am Klavier an auffallenden melodischen Stellen hätte auch zur Verwendung solcher Intervalle im Gesang führen müssen. Da man aber vom Gesang ausging, hat man begreiflicherweise solche Intervall-
120 schritte nicht nur im Vokalsatz vermieden, sondern auch im Instrumentalsatz.

Die Vertauschung des siebenten und infolgedessen des sechsten Tons mit erhöhten Tönen hat nur zu Leittonzwecken stattgefunden. Liegt ein solcher Zweck nicht vor, so bleiben die unerhöhten Skalatöne. Es ist daher unrichtig, der Betrachtung die sogenannte harmonische Molltonteiler zugrunde zu legen. Einzig richtig scheint es mir, von der äolischen Tonart auszugehen, die ja auch die Eigenschaften der melodischen Mollskala besitzt. Es muß jedoch daran festgehalten werden, daß die Erhöhung nur dann geschah, wenn
130 man zu Leittonzwecken, das ist zu Schlußzwecken ins *a* gehen wollte; nur dann wurde *gis* statt *g* verwendet und nur dem *gis* zuliebe nahm man *fis*. Somit gibt es zwei Formen der Mollskala, die unter dem Namen der melodischen Mollskala bekannt sind. Die s t e i g e n d e, welche die unerhöhten Töne, den siebenten und sechsten gegen erhöhte vertauscht hat und die f a l l e n d e, welche die blanke Reihe der unerhöhten Töne verwendet. Die beiden Reihen werden nicht miteinander gemischt; aufwärts sind die erhöhten, abwärts lediglich die unerhöhten zu verwenden. Das hier Gesagte in Regeln aufgelöst ergibt die v i e r W e n d e p u n k t g e s e t z e d e r M o l l s k a l a:

140 E r s t e r W e n d e p u n k t *gis*: *gis* muß nach *a* gehen, denn *gis* ist nur wegen des Leittonschrittes zu nehmen. Keinesfalls darf *g* oder *f* gebracht werden: ebensowenig *fis* (wenigstens vorläufig).

Z w e i t e r W e n d e p u n k t *fis*: *fis* muß nach *gis*, denn es wurde nur wegen des *gis* gebracht. Keinesfalls darf *g* oder gar *f* folgen. Aber auch (mindestens vorläufig) nicht *e*, *d*, *a* usw.
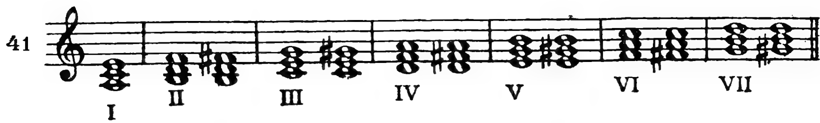
D r i t t e r W e n d e p u n k t *g*: *g* muß nach *f*, denn es gehört der fallenden Skala an. Keinesfalls dürfen *fis* oder gar *gis* folgen.

V i e r t e r W e n d e p u n k t *f*: *f* muß nach *e*, denn es gehört der fallenden Skala an. Keinesfalls darf *fis* folgen.

Die Einhaltung dieser Anweisungen ist unerläßlich, da ohne sie die Charakteristik der Molltonart kaum herauszubringen ist. Von chromatischen Schritten müssen wir einstweilen absehen, da wir deren Bedingungen noch nicht erörtert haben. Und eine andere Verwendung der erhöhten sechsten und siebenten Töne kann leicht dazu beitragen, das Tonartsgefühl, das wir zunächst unbedingt rein erhalten wollen, zu verwischen. Sobald wir reicher an Mitteln sind, wird es uns leicht fallen, auch weitergehenden, scheinbaren Ausweichungen einen Riegel vorzuschieben. Aber vorläufig sind wir das kaum imstande. Dritter und vierter Wendepunkt können später unter Berufung auf die äolische Tonart etwas freier behandelt werden. Diese deckt sich, so weit nicht erhöhte Töne substituieren, mit der ionischen, mit unserem parallelen Dur. Die Wendepunktgesetze entsprechen mehr der modernen melodischen Molltonart, in welcher seltener vorkommt, was in der äolischen häufig ist: daß sich längere Stellen ohne erhöhte Töne finden, in denen dann allerdings 6. und 7. unerhöhte Töne frei ihren Weg gehen. In diesem Sinn könnte eine freiere Behandlung schon jetzt gestattet werden. Es wäre dann nicht ausgeschlossen, daß nach einem *g* (in einer unauffälligen Mittelstimme etwa) ein *a* kommt oder nach einem *f* ein *g*. Aber in der Nähe erhöhter Töne kann es leicht ein ähnliches Gefühl der Unglätte hervorrufen, wie der sogenannte Querstand (über den noch gesprochen werden soll). Dann müßte das *g* oder das *f* wenigstens nachher sich sozusagen auflösen, das *g* nach *f*, das *f* nach *e* gehen, bevor erhöhte Töne kommen. Jedenfalls gilt immer noch unbedingt die Beschränkung, daß *g* und *f* keinesfalls nach *fis* und *gis* gehen dürfen. Doch ist es zweckmäßiger, diese freie Behandlung für später aufzusparen. 150 160 170

Die *a*-Mollskala, wie wir sie behandeln, ist also ein *C*-Dur, das mit *a* beginnt und in gewissen Fällen (Leittonzwecke) die Erhöhung des siebenten und aus melodischen Gründen, dem siebenten zuliebe, die Erhöhung des sechsten Tons zuläßt. Finden solche Erhöhungen nicht statt, dann ist alles wie in der parallelen Durtonart. Werden Erhöhungen verwendet, treten die durch die Wendepunkte bedingten Anweisungen in Kraft. 180

DIE LEITEREIGENEN DREIKLÄNGE IN MOLL

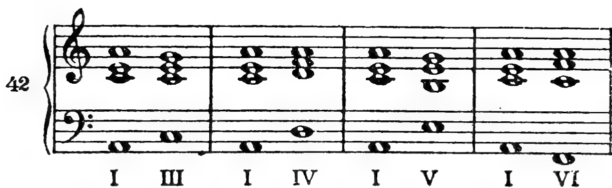


Notenbeispiel 41 zeigt die Dreiklänge, die in Moll möglich sind. Es sind, da die erhöhten Tone an der Akkordbildung selbstverständlich teilnehmen, um sechs mehr, und ihre Stellung, Geschlecht und Zusammensetzung ist auch wesentlich anders als in Dur. So ist die I. Stufe ein Mollakkord. Auf der II. findet sich ein verminderter und ein Mollakkord. Auf der III. ein Durakkord und einer, dessen Gestalt uns neu ist. (Es ist der sogenannte übermäßige Dreiklang, der besonders besprochen werden wird. Er besteht aus zwei großen Terzen, die sich zu einer übermäßigen Quint summieren. Die übermäßige Quint kommt nicht in den ersten Obertönen vor, ist also eine Dissonanz.) Auf der IV. Stufe erscheint ein Mollakkord und ein Durakkord, ebenso auf der V. Auf der VI. Stufe ein Dur-Dreiklang und ein verminderter, ebenso auf der VII. Für die Verbindung gilt folgendes: Wir wählen zunächst wieder nur Akkorde, die harmonisches Band haben, können also unsere frühere Tabelle benützen. Die Akkorde, in denen kein erhöhter Ton vorkommt, machen in ihren Verbindungen untereinander keine Schwierigkeit. Die Verhältnisse sind hier nicht anders als in der parallelen Durtonart. Selbstverständlich werden die verminderten Akkorde, die hier entstehen, ebenso behandelt, wie früher: also der Dreiklang der II. Stufe *h—d—f* (der sich deckt mit dem der VII. in Dur) wird vorbereitet durch die IV. *d—f—a* und die VI. *f—a—c* und aufgelöst in die V. *e—g—h*. Er kann aber auch in die V. *e—gis—h* aufgelöst werden, wie später gezeigt wird. Dagegen muß bei der Verbindung dieser Dreiklänge mit solchen, die erhöhte Töne besitzen, und bei einer Verbindung dieser letzteren untereinander die Beachtung der Wendepunktanweisungen gefordert werden. Daraus ergeben sich natürlicherweise einige Schwierigkeiten, und eine Reihe von Verbindungen kann vorläufig nicht erfolgen.
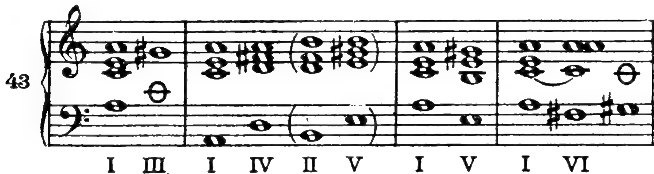
Der Schüler wird wieder nach den Fragen arbeiten. Den neuen Bedingungen, die durch die Wendepunktgesetze gestellt werden,

entsprechend, wird die zweite Frage nun folgendermaßen lauten:

2. Frage: Welche Dissonanz (Dissonanzen) oder Wendepunkte (Töne mit vorgeschriebenem Weg) sind zu beachten?



Notenbeispiel 42 zeigt Verbindungen der I. Stufe mit den in Betracht kommenden unerhöhten Stufen*), die alle glatt durchführbar sind. Nach demselben Muster kann der Schüler die andern unerhöhten Stufen durcharbeiten. (Zunächst wieder nur in Grundlagen.)



Notenbeispiel 43 versucht die Verbindung von Akkorden mit erhöhtem sechsten oder siebenten Ton. Die Verbindung der I. Stufe mit dem übermäßigen Dreiklang (III. Stufe) entfalle vorläufig. Dagegen geht die Verbindung mit der IV. erhöhten Stufe ganz gut, nur

40

*) Die Ausdrücke erhöhte oder unerhöhte Stufen sind in zweierlei Hinsicht unkorrekt. 1. Sind die Töne nur in unserer Schrift (durch ♯ oder ♮) erhöht, sonst aber nicht; sondern sie sind ersetzt durch höhere. Von Erhöhung kann man bei chromatischem Fortschreiten sprechen und deshalb sollte auch bei den Nebendominanten dieser Ausdruck vermieden werden. 2. Sind jedenfalls die Stufen nicht erhöht, sondern verwenden bloß erhöhte Töne, resp. haben solche substituiert. Vielleicht müßte man korrekt und vollständig sagen: xte Stufe mit großer Terz, reiner oder übermäßiger Quint; was aber sehr lang ist. Auch wäre möglich: „xte Stufe aufwärts" oder „steigend" (wenn Töne der steigenden Skala verwendet sind) und abwärts. Aber ich ziehe „erhöht" und „unerhöht" vor, weil das plastisch und kurz ist und doch nicht falscher als die Ausdrücke: alteriert, abwärts und aufwärts alteriert; denn alteriert dürfte ebenfalls: verwechselt zu übersetzen sein und nicht, wie die musikalische Umgangssprache annimmt: verändert.

ist sie an eine bestimmte Fortsetzung gebunden, da nach der IV. Stufe vorläufig keine andere wird folgen können, als die II. erhöhte. Glatt erfolgt die Verbindung mit der V. erhöhten, dagegen ist die mit der VI. erhöhten vorläufig unbrauchbar, denn die VI. ist ein verminderter Dreiklang, müßte also durch den Quartensprung des Fundaments aufgelöst werden; das *fis* des Basses muß aber nach *gis* gehen (zweiter Wendepunkt), kann also nicht wegspringen.

44 — 1. IV II V — 2. VI II V — 3. II IV — II V — verm. Quint. II VI — VII

Notenbeispiel 44 zeigt die Verbindung der II. (verminderter Dreiklang) mit der V., einmal vorbereitet durch die IV., einmal durch die VI. Stufe. (Vorbereiten und auflösen!)

44³ zeigt die erhöhte II. Stufe in Verbindung mit der IV., was ja immerhin ginge, aber nicht zweckmäßig ist, denn, wie sich später zeigt, könnte auf die IV. wieder nur die II. folgen und der II. könnte nur die IV. vorausgehen, wie die übrigen Beispiele zeigen. Es würde das Beispiel also heißen: IV—II—IV—II. Das wäre wohl eine überflüssige Wiederholung. Anstandslos geht die erhöhte II. mit der erhöhten V. Dagegen entfällt II mit VI, weil VI entfallen mußte, und II mit VII, weil auch VII, wie sich zeigen wird, vorläufig unbrauchbar ist.
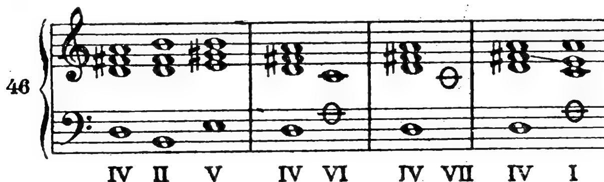
45

Die III. unerhöhte Stufe kann mit Akkorden, die *fis* oder *gis* enthalten, natürlicherweise nicht verbunden werden. Bei der einzigen Stufe, die in Betracht käme, wenn man sich über das dritte Wendepunktgesetz hinwegsetzte, was aber unzulässig ist, der VI., ließe sich die Verbindung ja vielleicht so ausführen, daß man den Schritt *g*—*fis* umgeht, indem man vom *g* nach *c* springt; aber dann wäre das *c* (verminderte Quint) nicht vorbereitet, und wenn man sich selbst damit abfinden wollte, blieben noch die beiden *fis*, die beide nach *gis* müßten. Und auch wenn man das *fis* nicht

verdoppelte, bliebe noch immer das *fis* im Baß. Den übermäßigen Dreiklang auf der III. Stufe lassen wir vorläufig weg; er wird in anderem Zusammenhang betrachtet werden.
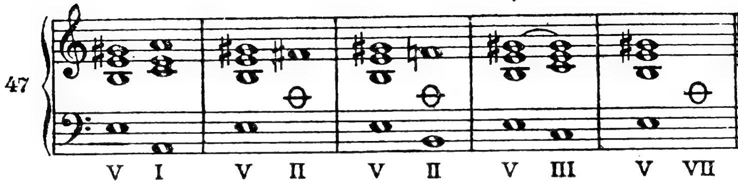
Die Verbindung der IV. unerhöhten mit erhöhten Dreiklängen könnte, da die erhöhte III. und VII. entfällt, nur mit der V. Stufe erfolgen; die entfällt aber vorläufig auch, weil kein harmonisches Band da ist. Daß es nicht angeht, sie mit der erhöhten II. oder VI. zu verbinden, ist wohl klar, denn *f* soll nicht nach *fis* gehen; und daß eine andere Stimme nach *fis* geht, verbot das sogenannte Querstandsgesetz. 80

Dieses lautet: Die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones hat in derselben Stimme zu geschehen, in welcher dieser Ton vorher unerhöht oder unerniedrigt enthalten war. Das heißt: Kommt im zweiten Akkord *fis* vor, wenn im ersten *f* war, so muß dieselbe Stimme, die das *f* gehabt hat, das *fis* bringen. Nicht also soll, wenn z. B. der Alt *f* gehabt hat, der Tenor im nächsten Akkord *fis* bringen. Ich möchte dieses Gesetz nicht mit seiner vollen Strenge anwenden, denn die Praxis widerspricht ihm zu oft. Früher hat sogar das umgekehrte Gesetz gegolten, welches verlangte, daß die chromatische Erhöhung eines Tones nie in einer Stimme dargestellt werde. Daß also eine andere Stimme das *fis* bringen mußte, wenn vorher *f* vorkam. Beide Gesetze sind nicht Schönheitsgesetze, sondern zwei verschiedene Versuche, Intonationsschwierigkeiten zu bewältigen. Einen chromatischen Halbton rein zu singen, ist nicht ganz so leicht. Ich würde mich eher an die erste Fassung halten wollen, da chromatisches Fortschreiten im allgemeinen eine gute melodische Linie darstellt. Durch unsere Wendepunktanweisungen reguliert sich die Behandlung dieser Töne von selbst und anders, und darum ist chromatisches Fortschreiten vorläufig ausgeschlossen. 90 100
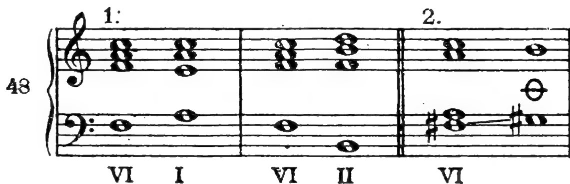


Die Verbindung der erhöhten IV. Stufe mit der erhöhten II. geht glatt, ist aber mit der unerhöhten II. ausgeschlossen. Mit der

erhöhten VI. (verminderter Dreiklang) geht sie nicht, weil deren verminderte Quint *c* vorbereitet werden muß. Ebenso entfällt die Verbindung mit dem verminderten Dreiklang auf der VII. Stufe *gis—h—d*, weil dieser einstweilen unbenützbar ist. Später soll er jedoch besonders betrachtet werden. Aber auch die Verbindung mit der I. Stufe ist nicht möglich, denn das *fis* müßte nach *gis* gehen.



110 Die unerhöhte V. Stufe kann (aus demselben Grund wie früher die unerhöhte IV.) nicht mit Akkorden verbunden werden, die *fis* oder *gis* enthalten. Dagegen verbindet sich die erhöhte V. Stufe leicht mit der I.; die Verbindungen mit der II. erhöhten und unerhöhten hingegen und mit der VII. müssen entfallen. Weil *gis* nicht nach *fis* gehen kann, geht die II. erhöhte nicht; und die II. unerhöhte ist ein verminderter Dreiklang, dessen verminderte Quint *f* vorbereitet werden muß. Die Verbindung mit der III. Stufe entfällt vorläufig.



Die unerhöhte VI. Stufe kann nicht mit Akkorden, die *fis* oder (vorläufig wenigstens) *gis* enthalten, verbunden werden. Der verminderte Dreiklang *fis—a—c* der VI. Stufe kann einstweilen über-
120 haupt nicht benützt werden, weil das *fis* nach *gis* gehen müßte, der verminderte Dreiklang aber Quartenschritt des Fundaments verlangt.

Es sollen nun wieder Sätzchen entworfen werden. Im allgemeinen wird es sich empfehlen, die Stufen mit Erhöhung seltener zu verwenden als die unerhöhten. Ein Beispiel, in dem mehrere

unerhöhte und erhöhte Stufen vorkommen sollen, wird unbedingt relativ lang werden müssen, weil fast immer einige Akkorde notwendig sind, um von der einen Region zur andern überzugehen. Im allgemeinen liegt es nahe, die erhöhten vorzüglich in der Nähe des Schlusses anzuwenden, weil sie eigentlich um dessentwillen da sind. Eine Folge erhöhter Akkorde wird immer in die I. Stufe münden müssen; es entstünde Wiederholung, wenn man sie in der Mitte brächte. Auch ist die Einführung der erhöhten Stufen vorläufig nur nach der I. oder II. möglich. Der Schüler soll als Akkord vor dem Schlußakkord die V. Stufe und zwar immer als erhöhten Akkord (als Dominante) bringen. Die erhöhten Stufen werden in der Baßbezifferung ausgedrückt, indem man neben die Zahl, die das erhöhte Intervall bezeichnet, das Kreuz respektive den Auflöser setzt, also beispielsweise: 3♯, 5♯ usw. (oder in *C*-Moll beispielsweise 3♮, 5♮).

49

1\. I III VI IV II V (3♯) I

2\. I IV (3♯) II V I

In Beispiel 49^1 wurden mit Ausnahme der abschließenden V. Stufe nur unerhöhte Akkorde gebracht. In Beispiel 49^2 sind außer den beiden I. alle Akkorde erhöhte. Beide Beispiele hätten kaum länger werden können, wenn man nicht nach der I. Stufe hätte fortsetzen wollen. 49^1 ließe sich eventuell nach der II. Stufe noch durch die unerhöhte V. weiter ausdehnen; dann hätte man jedoch wieder eine Reihe von Akkorden gebraucht, um zum Schluß zu gelangen. Etwa: II, V, III, VI, II, V, I, was, wie man sieht, der vorhergehenden Akkordfolge fast durchaus gleicht, also kaum günstig wäre. Allerdings wäre es zulässig, ganz anders zu schließen, indem man I gleich nach VI bringt. Keinesfalls darf der Schüler nach der III. Stufe schließen, denn die enthält *g*, das nicht nach *a* kann, und zu Schlußzwecken führten wir doch den Leitton *gis* ein. Auch wäre ein Schluß IV—I möglich. Diesen jedoch, sowie den Schluß VI—I darf der Schüler nur dann anbringen, wenn ein Beispiel sonst zu lang geriete. Aber nur dann. Sonst ist immer

50

I IV^6 II$^4_6$ V^6 I VI^6 II V I^6 VI^6 II^6 V

51

II$_6$ IV II$_6$ II V^6 II^6 VII

52

!! !!

III VI^6 III^6 VI^6 III^6 VI

53

a)

IV^6 II$^4_6$ V^6 IV II^6 V IV^6 II^6 IV^6 II

54

V^6 I I^6

55

VI II$^4_6$ V^6 VI^6 II V VI^6 II^6 VI$^4_6$ II II^6

die V. als vorletzter Akkord anzustreben. Im allgemeinen werden sich mit diesen Mitteln nicht sehr viele und nicht sehr abwechslungsreiche Beispiele anlegen lassen, deshalb übe der Schüler das Wenige, das sich ergibt, in möglichst vielen Tonarten.

UMKEHRUNG DER DREIKLÄNGE IN MOLL

Durch die Verwendung von 6-Akkorden und $^4_6$-Akkorden werden einige vorher unausführbare Verbindungen möglich. Sonst ist über die Umkehrungen nicht Neues zu sagen. Es gilt dasselbe, was bei den Umkehrungen in Dur galt, nämlich: der 6-Akkord ist ganz frei und der Baßton des $^4_6$-Akkords soll sprungweise weder erreicht noch verlassen werden.

In den Notenbeispielen 50—55 kommen einige Verbindungen vor, die vor der Verwendung von Umkehrungen undurchführbar waren. Der Schüler wird noch mehr solche finden können. Nur muß er genau die Wendepunkte beachten und darf nicht vergessen, daß verminderte Quinten (vorläufig noch) vorbereitet und aufgelöst, also nicht verdoppelt werden sollen. So kann man beispielsweise aus dem 6-Akkord der erhöhten IV. nicht herausspringen, weil *fis* nach *gis* soll; aber es wäre immerhin möglich, etwa noch die II. erhöhte zu bringen, indem man das *fis* in der II. Stufe in eine andere Stimme setzt und diese nun die Fortführung des *fis* nach *gis* übernehmen läßt (53*a*). Dem harmonischen Bedürfnisse wäre ja dadurch genügt, aber nicht dem melodischen, aus dem diese Anweisungen entstanden sind. Der Schüler wird natürlicherweise mit diesen Dingen später viel freier umgehen können, und ich meine, es ist besser, damit zu warten, bis sich ein sicheres Formgefühl für die Charakteristik der Molltonart entwickelt hat, und derartige Umgehungen einstweilen lieber zu lassen. Ich habe gezeigt, warum Ausnahmen in einer Theorie nicht vorkommen dürfen. Aber ich müßte Ausnahmen aufstellen, wollte ich erweitern, was hier zu eng gehalten ist. Es wird sich bald zeigen, wie sich diese Beschränkungen von selbst aufheben, sobald nur der Gesichtspunkt, unter dem ich die Mollskala betrachtet habe, voll ausgenützt wird. Dann wird die Ausschaltung des Überflüssigen sich von selbst ergeben, während, was gebräuchlich ist, sich als brauchbar erweisen wird.

Man kann also geduldig dieses Stadium abwarten. Die Freiheit wird dann um so größer.

6-Akkorde und $^4_6$-Akkorde können nun auch in Beispielen verwendet werden.

56 a)

I IVc II$^4_6$ V^6 I V$^4_6$ I^6 III VI$_6$ IV^6 II^6 V I

b)

I III VI II V I^6 VI$_6$ II V I

c) etc.

In Notenbeispiel 56*a, b* wurden einzelne dieser Verbindungen, die durch die Verwendung von Umkehrungen möglich sind, ausgenützt. Beispielsweise: der 6-Akkord der erhöhten IV. kann in Verbindung mit dem $^4_6$-Akkord der erhöhten II. in den 6-Akkord der V. (Dominante) führen, auf den die I. folgt. Aber das Beispiel muß darum hier noch nicht schließen, denn die Baßmelodie kann nun ganz gut in der angefangenen Richtung weiterschreiten und die melodische Kraft, die sie durch dieses Weiterschreiten entwickelt, ist ganz gut geeignet, sogar die Wiederholung, die sie mit sich bringt, zu verdecken. Es macht also nichts, wenn hier nach dem 6-Akkord der V. die I., hierauf der $^4_6$-Akkord der V. und dann wieder die I. als 6-Akkord kommt. Die melodische Linie des Basses *gis, a, h, c* verbessert die Wirkung des Ganzen in durchaus genügender Weise.

In 56*b* wurde der 6-Akkord der erhöhten VI. Stufe mit der erhöhten II. verbunden. Zu beachten ist in diesem Beispiel die Tenorstimme; die geht im zweiten Akkord von *g* zum *a* des dritten Akkords. Da aber bald darauf *gis* kommt, wird das als Unglätte empfunden. Deshalb ist es besser, den Tenor so zu führen wie bei *c*. Dann hat das *g* sich aufgelöst und das folgende *gis* stört nicht. Ebenso

unzulässig ist der Schritt des Alt von *fis* in das *e* des vorletzten Akkords. Später, unter anderen Voraussetzungen, wird man sich, da der 6-Akkord der V. sonst nicht anschließbar wäre, darüber hinwegsetzen können.

Der übermäßige Dreiklang auf der III. Stufe in Moll kann nun auch in die Beispiele eingeführt werden. Über diesen Akkord wird später noch sehr viel zu sagen sein, denn er hat auf die Entwicklung der modernen Harmonik großen Einfluß gehabt. Als Leitereigener 60 in Moll ist seine Behandlung ziemlich einfach. Seine übermäßige Quint erfordert Dissonanzbehandlung. Da sie jedoch als erster Wendepunkt nicht fallen kann, erfolgt die Auflösung — hier zum ersten Mal — durch Steigen. Die Vorbereitung dagegen kann so geschehen, wie wir es bisher getan haben. Eigentlich kommt vorläufig hiefür nur die V. Stufe in Betracht; aber, wie sich bald zeigen wird, auch die VII. Für die Auflösung die I. und VI.

Nun sei gleich hier eine Eigentümlichkeit dieses Akkords erwähnt: der Abstand von *c* zu *e* ist vier Halbtöne, von *e* zu *gis* ebenfalls vier Halbtöne und von *gis* zur Wiederholung des Grund- 70 tons, zur Oktav, wieder vier Halbtöne. Die Töne *e* und *gis* teilen also die Oktav in drei ganz gleiche Teile. Die Konstitution dieses Dreiklanges zeigt also das Merkwürdige, daß der Abstand je zweier Töne immer der gleiche ist, so daß bei Umkehrungen das Verhältnis der Töne zueinander sich nicht ändert; wodurch er sich von allen Akkorden, die wir bisher betrachtet, wesentlich unterscheidet. Diese Eigentümlichkeit, über die später noch mehr gesagt werden soll, ermöglicht es, hier schon etwas zu gestatten, was wir sehr bald (schon im nächsten Kapitel) mit allen andern Akkorden tun werden. Nämlich: ihn auch mit den Akkorden zu verbinden, mit denen er keinen gemein- 80 samen Ton hat. Und noch etwas: wir können von der Vorbereitung der übermäßigen Quint absehen. Dadurch ergeben sich viele Möglichkeiten, was den Sätzchen sehr zugute kommen wird. Dabei müssen allerdings die Wendepunkte gut beachtet werden. Daß wir diesen Akkord schon jetzt freier behandeln, wo für die andern Akkorde noch so viele Einschränkungen gelten, erklärt sich dadurch, daß die Fassung dieser Einschränkungen auf den übermäßigen Dreiklang nur sehr ungenau paßt. Ich müßte sie anders formulieren. Und das mag ich in diesem Stadium nicht mehr tun, wo wir knapp davor stehen, auch die andern Einschränkungen zu lockern. 90

57a

V III I V III VI

57b

*) *) *)

I III VI II6 III6 IV6 IV6 III6 VI6 II V VI6 III VI II III V I

Es sind somit die in 57*a* und *b* gezeigten Verbindungen möglich. Vorangehend: I. II. IV. VI und (wie 58 zeigt) VII; nachfolgend: I, IV, VI und V (II kann nicht folgen, weil *gis* nach *a* muß).

Der verminderte Dreiklang der VII. Stufe soll (als verminderter) vorbereitet (durch die IV. oder II.) und aufgelöst (in die III.) werden.

58

a) b) c) d)

IV6 VII III6/4 VI6 II6 - VII6 III IV VII6 III6 II VII4/6 III

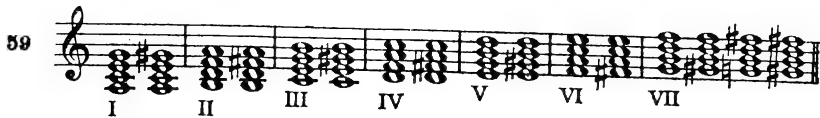
Natürlich kann weder die verminderte Quint noch der Grundton verdoppelt werden, denn die verminderte Quint soll fallen und der Grundton als Leitton steigen. Man kann also nur die Terz verdoppeln.

Die Besprechung dieser beiden Akkorde mußte hinausgeschoben 100 werden, weil sie erst durch die Umkehrungen der Dreiklänge für uns verwendbar werden. Einen andern als diesen Grund hatte diese Hinausschiebung nicht.

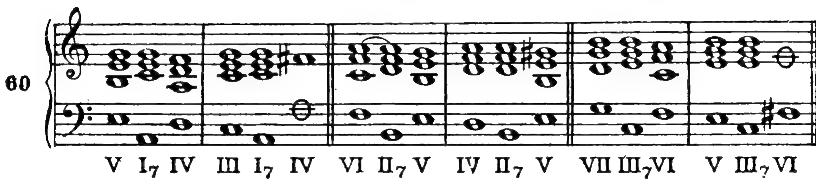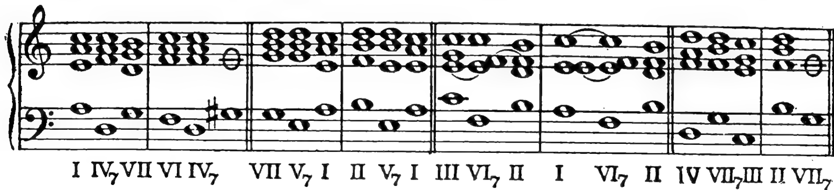
---

*) Die Verbindung benachbarter Stufen wird im nächsten Kapitel besprochen. — Die im vierten Beispiel von 57*b* vorkommende Verwendung der VI — ohne Auflösung der verminderten Quint — greift ebenfalls vor und steht nur der Vollständigkeit halber da.

SEPTAKKORDE UND DEREN UMKEHRUNGEN IN MOLL



Durch die Verwendung erhöhter und unerhöhter Töne erhält man auf jeder Stufe zwei 7-Akkorde, auf der VII. sogar vier. Nicht alles das, was wir hier erhalten, ist, wenn wir den Anweisungen folgen sollen, die früher gegeben wurden, jetzt schon verwendbar. Selbstverständlich macht die Verbindung der 7-Akkorde ohne erhöhten Ton mit den Dreiklängen ohne erhöhten Ton keine Schwierigkeiten. Dagegen sind von den 7-Akkorden, die einen erhöhten Ton haben einige nur bedingungsweise brauchbar, andere, und der, der zwei erhöhte Töne hat (auf der VII. Stufe *gis—h—d—fis*), nach unseren Anweisungen vorläufig überhaupt unverwendbar.





Notenbeispiel 60 zeigt Vorbereitung und Auflösung der 7-Akkorde ohne erhöhte Töne; Vorbereitung durch die Terz und die Quint, Auflösung durch Quartenschritt des Fundaments. Das geschieht so wie früher, ohne neue Anweisungen. Die Verbindung dieser 7-Akkorde mit Dreiklängen, die erhöhte Intervalle besitzen, ist nach unseren bisherigen Anweisungen nur in einem einzigen Falle möglich: Auflösung des 7-Akkords der II. Stufe in die V. mit großer Terz. Alle

übrigen gehen nicht; beispielsweise der der I., weil das *g* nicht nach *fis* gehen kann usw.

In Notenbeispiel 61 werden die Akkorde, die erhöhte Töne besitzen, untersucht.

61

I_7 — IV II_7 V — V III_7 VI — VII III_7 I — IV_7 VII — VI IV_7 VII

II V_7 I — VII V_7 I — III VI_7 II — I VI_7 — IV VII_7 — II VII_7

VII_7 — VII_7 — *a)* III^7 VI^4_6 — IV_7 VII^4_6 III — VI_7 II^4_6 V^6 — VII_7 III^4_6 VI_6

Beispielsweise ist der 7-Akkord der I. Stufe *a—c—e—gis* für uns vorläufig unverwendbar, weil die Sept *gis* als Leitton aufwärts, als Sept aber abwärts müßte. Der II. Stufe (*h—d—fis—a*) *fis* und *a* sollten beide nach *gis* gehen: das eine als Sept, das andere als Wendepunkt. Das *gis* kann aber nicht verdoppelt werden, weil sonst beide *gis* nach *a* gehen müßten (Einklangs- oder Oktavenparallelen). Der Dreiklang der VII. Stufe kann nicht zur Vorbereitung der III. dienen, weil aus dem *gis* nicht herausgesprungen werden soll. Aus dem gleichen Grunde kann der 7-Akkord der VI. Stufe nicht in die II. (Grundlage) aufgelöst werden. Die Auflösung in den $\frac{4}{6}$-Akkord der II. ist natürlicherweise möglich. Derselbe Grund schließt vorläufig die Verwendung des 7-Akkords der VII. Stufe *gis—h—d—f* aus. Die andern Formen der VII. Stufe: *g—h—d—fis* und *gis—h—d—fis* sind unverwendbar, weil die Sept *fis* nach *gis* gehen müßte; aber auch aus dem Grund,

weil diese Akkorde leicht von der Tonart ablenken könnten. Der 7-Akkord der IV. Stufe kann nicht in die unerhöhte VII. Stufe aufgelöst werden, weil *fis* nach *gis* muß; in die erhöhte VII. nicht, wegen der Verdopplung des *gis*. Die kann man eventuell vermeiden, indem man in den $^{4}_{6}$-Akkord der VII. auflöst. Durch Verwendung von Umkehrungen der drei beteiligten Akkorde wird natürlicherweise vieles zugänglich. Der Schüler ist jetzt wohl schon in der Lage, die Fälle selbst zu untersuchen und ihre Eignung zu erkennen, deshalb darf ich die Prüfung unterlassen.

Gewöhnlich werden die meisten dieser Akkorde, die sich auch hier zum Teil als unverwendbar (vorläufig!) herausstellen, überhaupt nicht betrachtet, sondern schlechtweg als unverwendbar bezeichnet. Ich möchte das nicht tun, denn einige können, trotz unserer sehr einengenden Voraussetzungen, in Umkehrungen und mit Umkehrungen verbunden werden. Jedenfalls aber wird sich später die Möglichkeit finden lassen, manches davon zu verwenden. Für alle Fälle ist es zweckmäßiger, soviel Akkorde wie möglich zuzulassen, eventuell sogar solche, die im ganzen weniger gebräuchlich sind, weil sie die harmonischen Möglichkeiten einer Tonart bereichern, als von vornherein auszuscheiden, was ungebräuchlich ist, bloß weil es sich nach den Gesetzen nicht verbinden läßt. Löst man die 7-Akkorde in $^{4}_{6}$-Akkorde auf, dann wird noch manches zugänglich (61*a*).

Der Schüler verarbeite die Vorbereitung und Auflösung der 7-Akkorde in Sätzchen. Notenbeispiel 62 gibt einige Muster.

62

1.

I VI$_7$ II V III$_6$ VI$_2$ II$_6$ V I

2.

I VI$_7$ II$^4_6$ V$^5_6$ I V$^4_6$ VII$_6$ III VI IV$^5_6$ VII III$_7$ VI II$^5_6$ V I

3.

I IV$_6$ II$^5_6$ III^6 VI^7 II$^{4}_{6}$ V$^{5}_{6}$ I IV$_7$ VII$^3_4$ III$_7$ VI$^3_4$ IV III$_6$ VI II$^3_4$ V I

4.
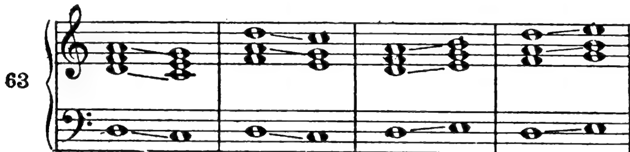
I IV^6 VII III$^4_6$ VI$_6$ III$^4_6$ VI II$^5_6$ V$_2$ I^6 VI$^3_4$ II V I

Für die Umkehrung der 7-Akkorde in Moll gilt ebenfalls keine neue Anweisung; bloß die Beachtung der früheren ist nötig. Es werden durch ihre Verwendung wieder einzelne Verbindungen möglich werden, die früher ausgeschlossen waren. Das wird meist darauf beruhen, daß der erhöhte sechste oder siebente Ton, wenn er im Baß ist und die Verbindung es zuläßt, liegen bleiben kann, um dann weiterzuschreiten. Selbstverständlich können auch hier 7-Akkorde miteinander verbunden werden. Ist auch manches davon wenig gebräuchlich, so wird der Schüler doch gut tun, das alles zu üben. Es erhöht seine Einsicht und Geschicklichkeit, und das ist auch etwas. Übrigens: Muß man denn von allem was man tut Vorteil haben?
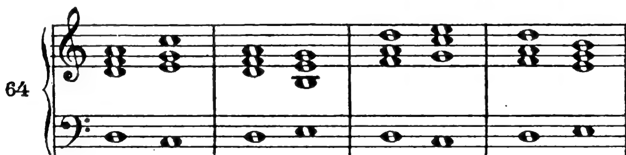
VERBINDUNG VON AKKORDEN, DIE KEIN HARMONISCHES BAND HABEN

Die Verbindung von Akkorden, die kein harmonisches Band haben, wurde anfangs nur weggelassen, weil sich Stimmführungsschwierigkeiten ergeben und die Entwerfung der Fundamente leicht weniger gut ausfallen könnte. Wenn wir sie jetzt in unsere Übungen einbeziehen, werden wir uns gegen beides durch einige Überlegungen sichern müssen. Zunächst über die Stimmführungsschwierigkeiten. Über die andern Angelegenheiten wird im folgenden Kapitel Ausführliches gesagt.

In Betracht kommt die Verbindung einer Stufe mit den beiden benachbarten: der unmittelbar vorangehenden, der unmittelbar darauffolgenden; zum Beispiel der II. mit der I. und mit der III. Wollte man dabei alle Stimmen den nächsten Weg gehen lassen, so ergäben sich offene Oktaven- und Quintenparallelen.
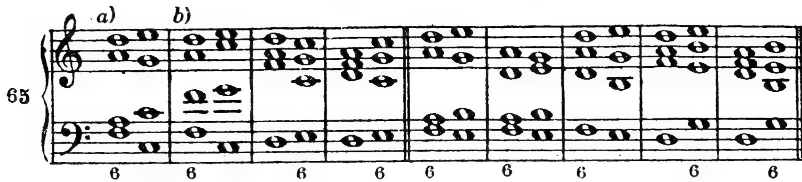


Es ist also hier nicht möglich, den nächsten Weg zu gehen. Um die Parallelen zu vermeiden, muß man Gegenbewegung anwenden. Dabei sei dem Schüler empfohlen, sich vorher klar zu machen, bei welchen Stimmen Parallelengefahr besteht.



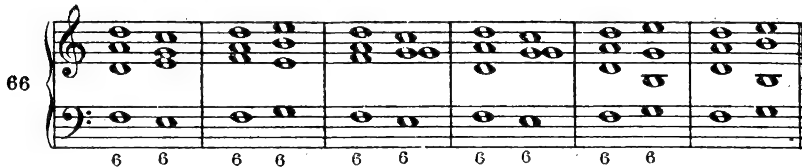
Zieht man 6-Akkorde heran, so sind Quinten und Oktaven noch leichter zu vermeiden.

65



Bei Verbindung zweier solcher 6-Akkorde empfiehlt es sich, in einem der beiden die Terz zu verdoppeln, aber es geht auch ohne das.

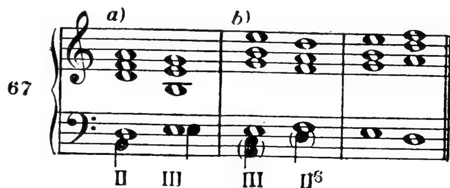
66



Ich möchte hier erwähnen, daß die ältere Theorie annimmt, bei der Verbindung zweier aufeinanderfolgender Stufen, und zwar der niedrigern mit der höhern (67, II. mit III.), sei der erste Akkord der unvollständige Stellvertreter eines 7-Akkords, dessen in diesem Falle verschwiegenes Fundament eine Terz tiefer liegt (also 7-Akkord der VII. Stufe); und bei der Verbindung der höhern mit der tiefern (67, III. mit II.) repräsentiere der erste Akkord einen Nonenakkord, dessen Grundton und Terz verschwiegen sei. Die ältere Theorie hatte genaue Anleitungen für die Auflösung jedes Tons im 7-Akkord und im Nonenakkord, und es ergab sich daraus von selbst die Gegenbewegung der Stimmen. Diese Annahme ist zwar etwas kompliziert, hat aber das Gute, daß sie auch diese Verbindungen zurückführt auf Quartenschritte aufwärts des Fundaments, also auf den stärksten Schritt.

Ich habe das erwähnt, weil ich bei einer andern, mir wichtiger scheinenden Gelegenheit ähnlich argumentieren werde, bin also sehr für diese Auffassung, verzichte aber, weil mir das überflüssig vorkommt, darauf, daß die Verbindungen wirklich in diesem Sinne auch ausgeführt werden.

67



Bevor wir darangehen, diese Verbindungen auch in Sätzchen zu verarbeiten, wollen wir nun noch die Vorbereitung der 7-Akkorde durch die Oktav nachtragen.

Wenn der Schüler darauf achtet, Quinten- und Oktavenparallelen zu vermeiden, so bieten diese Beispiele keine neue Schwierigkeit. Nur bei der Verbindung der Grundlagen der beiden Akkorde (wie 68 *a*) ist es manchmal schwierig, einen vollständigen Akkord zu erzielen. Es geht das nur durch den Sprung von der Terz des ersten Akkords in die Quint des zweiten (68 *b*). Ist diese Quint vermindert (68 *a*), dann sollte der Sprung wegen des unmelodischen Schrittes eigentlich vermieden werden. Aber wenn sonst Vorteile oder Notwendigkeiten den vollständigen Akkord erstrebenswert machen, wird der Schüler den Sprung nunmehr ruhig machen können.

Notenbeispiel 69 zeigt die Verarbeitung in Sätzchenform. Selbstverständlich können die Sätzchen nunmehr schon umfangreicher ausfallen. (Auch in Moll zu üben.)

EINIGE ANWEISUNGEN ZUR ERZIELUNG GÜNSTIGER FOLGEN; ÜBER MELODISCHE FÜHRUNG DER BEIDEN AUSSENSTIMMEN. DANN ÜBER SCHLÜSSE, KADENZEN, TRUGSCHLÜSSE UND DEN $^{4}_{6}$-AKKORD IN DER KADENZ
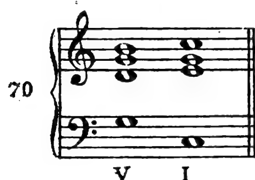
Die Entwerfung der Baßstimmen wird nunmehr immer schwieriger. Sollen die vielen Möglichkeiten ausgenützt werden, so setzt die Unterbringung der Probleme schon eine gewisse Geschicklichkeit im Anordnen der Folgen voraus, da der Schüler ja immer auf einen bestimmten Fall hinarbeitet. Die Beispiele nähern sich dadurch, daß die Mühe des Entwurfs einen größeren Lohn heischt als den der schematisch richtigen Lösung, jenem Punkt, auf dem wir beginnen müssen, dem Formgefühl eine reichere Befriedigung zuteil werden zu lassen als bisher. Mit einem Wort, da die Mittel reicher sind, sollten die Sätzchen beginnen runder, glatter zu werden. So zeigt sich beispielsweise in Notenbeispiel 69 ein Übelstand, den der Schüler vorläufig nicht leicht vermeiden kann, solange er das Gesetz des nächsten Weges bevorzugt. Die in der Mittellage beginnende Sopranstimme vermag nicht dem unaufhaltsamen Fallen in die tiefe Lage auszuweichen, wenigstens nicht mit der nötigen Energie. Die Monotonie, die dadurch entsteht, ist sehr geeignet, selbst ein Beispiel, das, was die harmonischen Folgen anbelangt, tadellos ist, um einen Teil der verdienten Wirkung zu bringen. Aus diesem Grund, und nur aus einem solchen Grund, werden wir uns mit melodischen Fragen befassen*). Aber noch etwas stört. Die Verbindung einzelner

---

*) Das steht scheinbar im Widerspruch zu meiner Behauptung, die Harmonielehre habe von den Harmoniefolgen zu reden, nicht von der Stimmführung. Aber der Widerspruch ist nur scheinbar: denn diese Polemik richtete sich gegen die Generalbaßmethode, durch die beim Schüler nur Stimmführungs-, aber nicht Harmonieführungsgeschicklichkeit entwickelt wird. Aber daß die Harmonien vielfach durch Stimmführungszufälle entstehen, ist ja im Gegenteil eine der Grundlagen meiner Betrachtung, wie sich bei meinen Erörterungen über die Dissonanzbehandlung, über die Manieren und anderes zeigt. Man muß wohl unterscheiden

Akkorde hat ein häufiges Liegenbleiben der andern Hauptstimme, des Basses, zur Folge. Und auch die Fundamentfolgen sind nicht immer derart, daß eine wirklich gute harmonische Wirkung entsteht. Wir werden uns also auch noch um die Baßmelodie und um die Fundamentfolgen zu bekümmern haben.

Zunächst die Fundamentfolgen. Wir haben schon früher erkannt, daß der stärkste Schritt des Fundaments der Quartenschritt aufwärts ist, weil er einem Bedürfnis des Tons zu entsprechen scheint. Bei diesem Schritt geht in der Harmonie folgende Veränderung vor (Notenbeispiel 70):



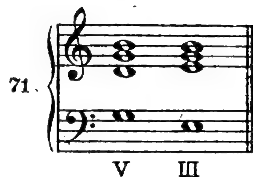
Der Ton, der früher Hauptton war, der Grundton, wird im zweiten Akkord abhängiger Ton, Quint; allgemeiner: der Baßton des zweiten Akkords ist eine höhere Kategorie, eine höhere Macht, denn er enthält den ersten, der früher selbst Grundton war, in sich. Im Dreiklang von *G* ist *g* übergeordnet, aber im Dreiklang von *C* ist *g* untergeordnet und *c* übergeordnet*). Ein Schritt, der das hervorbringt, der sozusagen einem Fürsten einen König als

zwischen einer Lehrmethode, die Stimmführung übt (wo sie Harmonieführung üben sollte), und einer Darstellungsart, die, den Einfluß der Stimmführung auf die harmonischen Ereignisse erwägend, dort der Stimmführung ihr Recht werden läßt, wo das geeignet ist, die Probleme zu erläutern.

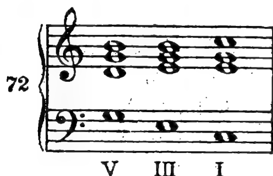
*) Dieses Bedürfnis des Tons, in einem tiefer liegenden Ton aufzugehen, steht selbstverständlich mit dem Bedürfnis: Grundton zu werden, Grundton zu bleiben, das er in einem andern, in einem früheren Stadium zeigt, im Widerspruch. Dieser Widerspruch ist sein Problem; aus dem entwickelt er sich. Solange ein Baßton nicht Grundton war, ist es sein einziges Bestreben, das zu werden. Ist er's, dann hat er ein anderes Ziel: sich aufzulösen in eine höhere Einheit. — Ich sollte eigentlich besser *Quinten* sprung abwärts sagen, denn der Ton hat ja das Bestreben, in einem quint *tieferliegenden* aufzugehen. Schon um das Bild der steigenden und fallenden Schritte festzuhalten (was, wie unsere Bezeichnung Tonhöhe und -tiefe, nur ein Bild ist; wir könnten, da die Töne weder wirklich absolut hoch noch tief sind, den Unterschied auch durch zwei andere Gegensätze ausdrücken; beispielsweise: scharf und stumpf, kurz und lang usw.), spreche ich vom *steigenden* Schritt als *quartaufwärts*, vom *fallenden* als *quartabwärts*. Immerhin ist es kaum unberechtigt; die Schritte steigen zwar in jene Richtung, die wir Tiefe nennen, aber es steigt die Intensität. Und es ist die Richtung der *zunehmenden* Saitenstärke und Saitenlänge.

Vorgesetzten gibt, kann nur ein starker Schritt sein. Aber das *c* unter-
40 wirft nicht bloß den Grundton, sondern zwingt auch die übrigen Bestandteile des Akkords, sich seinen Bedingungen anzupassen, und der neue Akkord enthält außer dem unterjochten früheren Grundton nichts, was an die frühere Herrschaft erinnert. Enthält sonst lauter neue Töne. Man wird mit Recht annehmen können, daß Schritte, die Ähnliches hervorrufen, ähnlich oder annähernd so stark sind.

Der dem am nächsten kommt, ist der Terzenschritt abwärts des Fundaments (71).

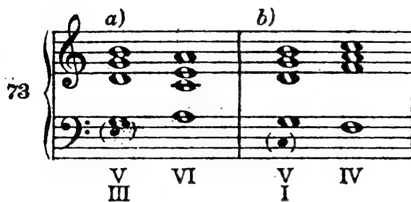


Dabei geschieht folgendes: Der ehemalige Grundton wird überwunden und wird hier
50 sogar nur Terz. Aber die frühere Terz wird Quint, avanciert also, und nur durch einen neuen Ton unterscheidet sich der neue Akkord vom früheren. Der ist zwar Grundton, aber der Schritt kann, an dem Sieg des Grundtons gemessen, nicht als ein so starker Schritt angesehen werden wie der Quartenschritt aufwärts. Es erinnert zu vieles noch an die frühere Herrschaft; er enthält zu viel ehemalige Töne. Dennoch ist er einer der stärksten, was schon daraus hervorgeht, daß die Aneinanderreihung zweier solcher Schritte das gleiche Resultat herbeiführt wie ein Quarten-
60 schritt aufwärts (72).



Etwas komplizierter ist die Beurteilung der beiden Sekundenschritte des Fundaments: aufwärts (II—III) und abwärts (II—I). Es sind viele Gründe vorhanden, sie als die stärksten Fundamentschritte zu bezeichnen, aber ihre Verwendung in der Musik entspricht dem nicht. Sieht man auf die Folgen dieser Schritte, auf die Zusammensetzung der Akkorde, so ergibt sich, daß alle Akkordtöne überwunden sind, da beidemale lauter neue Töne auftreten. In dieser Hinsicht gehen sie weiter als die bisher geprüften Schritte. Sie verbinden die Stufe mit den beiden Stufen, mit denen sie nichts gemeinsam hat, mit denen sie am wenigsten verwandt ist. Sie erzwingen diese Verbindung, und daher mag es kommen, daß die ältere Theorie sie auf eigenartige Weise erklärt: als Summe zweier Schritte, deren einer, hauptsächlichster, ein Quarten-

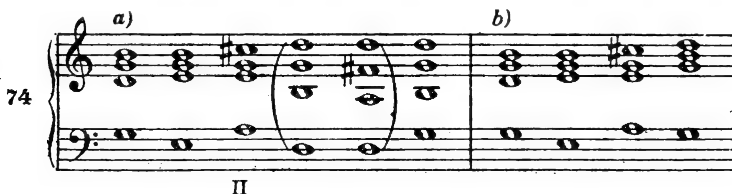
schritt aufwärts des Fundaments ist. Das heißt: V—VI = V—III—VI (73 *a*) und V—IV = V—I—IV (73 *b*).



Bei der Verbindung (73 *a*) der V. (*G*) mit der VI. (*A*) verbände sich in Wirklichkeit die III. (*E*), deren Grundton aber verschwiegen wird; und bei V. (*G*)—IV. (*F*) spiele die (verschwiegene) I. (*C*) die gleiche Rolle.

Diese Auffassung hat viel für sich und paßt vollkommen in das System der Darstellung, welches seinen Zweck erfüllt, wenn es die Ereignisse in logischer Einheitlichkeit so unterbringt, daß sich weite Perspektiven eröffnen und Ausnahmen überflüssig sind. Aber diese Erklärung, abgesehen davon, daß sie sehr stark ist, mutet noch ganz anders an. Fast möchte man glauben, die Alten, die an der Quelle gesessen sind, als die Harmonie hervorsprudelte, die dabei waren, als sie wuchs, könnten sogar gewußt haben, daß eine solche Verbindung eine Summe darstellt; und dieses Summarische, diese Abkürzung konnte von ihnen, wie ein Sigel in der Stenographie, zu klar erkannten Zwecken, wie zum Beispiel den Trugschluß, verwendet worden sein. Dann wäre diese Deutung mehr als eine Theorie: sie wäre ein Bericht.

Der Fall, daß an Stelle einer sonst durch drei Akkorde hergestellten Verbindung bloß zwei stehen, was sich am besten als Kürzung erklären läßt, findet sich ja auch sonst oft. So beispielsweise, wie noch später zu zeigen sein wird, bei der Wechseldominante (74), wo die zwischen dieser und dem Schlußakkord liegende I ($^{4}_{6}$-Akkord) und V (74 *a*) oft ausgelassen werden (74 *b*).



Das beruht auch auf der schon erwähnten Wirkung des Klischees, nur in einem andern Sinn: Eine stereotype Wendung hat es nicht nötig, ganz ausgeschrieben zu werden; jeder weiß, daß d. h. das heißt bedeutet,

Jeder weiß, daß die II. Stufe als Wechseldominante an dieser oder jener Stelle mit diesen oder jenen Mitteln die I. Stufe hervorbringen wird. Folglich kann man die Zwischenglieder auslassen und die Wirkung unmittelbar an die Ursache anreihen. Und so wird es auch hier gewesen
110 sein: Die Gewöhnung mag dazu geführt haben, unter der Voraussetzung der Klischeewirkung das Überflüssige wegzulassen. Übrigens gibt es in der Musik noch andere Beispiele für solche Kürzungen. Wer zu transponieren versteht, wird einsehen, daß es ein ähnlicher Vorgang ist, wenn in der Kontrabaßstimme die Figurierung oft einfacher ist als in der Cellostimme. Bloß die Hauptsachen stehen drin. Die Nebensachen sind weggelassen. Wenn auch aus andern Gründen.

Die Auffassung der Sekunden-Fundamentschritte als Summe, als Kürzung, zeugt für die Abneigung der älteren Meister, sie als Schritt wie jeden andern anzusehen, und dem entspricht das Vorkommen in
120 den Meisterwerken. Wäre einer von ihnen (welcher?) der stärkste Schritt, so müßte er eine andere Rolle spielen bei der Tonartbestimmung; in der Kadenz. Diese hervorragendste Rolle aber spielt der Quartenschritt des Fundaments. Der Kadenzschritt IV—V ist keineswegs unbedeutend, aber unauffällig ersetzbar durch II—V, was von V—I nicht behauptet werden kann. Die Überwindung der Unterdominantregion (IV) durch die Oberdominantregion (V) erscheint jedoch gegenüber dem endgültig feststellenden Schritt, der es ja dann leicht hat, als Hilfsschritt. Ebenso ist der Trugschluß ein starkes Mittel zur Einführung einer Nebensache: er schafft den Anschluß für eine Abschweifung. Stets
130 wirkt er entweder an nebensächlicher Stelle oder für eine Nebensache, aber meist ist es grobe Arbeit, die ihm zugemutet ist. Sicher ist er stark, übermäßig stark sogar, da er zwei starke Schritte addiert. Aber wahrscheinlich für den Alltagsgebrauch zu stark: Allzu scharf macht schartig.
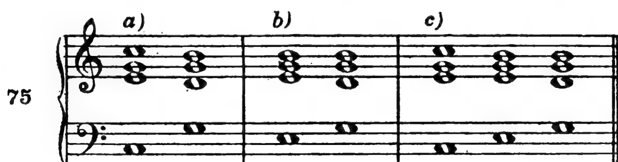
Ich möchte ihn darum den überstarken Schritt nennen. Oder, da ich die starken Schritte steigend*) nenne, könnte man eventuell auch

---

*) Dr. Heinrich Schenker (in seinem Buch „Neue musikalische Theorien und Phantasien") verwendet auch diese Bezeichnung für die Fundamentschritte. Nur nennt er (umgekehrt) den Quartenschritt aufwärts: fallend. Als ich das Buch vor kurzem in die Hand bekam, meinte ich anfangs, ich hätte daher Anregung zu dieser Namensgebung empfangen. Was nicht unmöglich gewesen wäre, da ich vor vier Jahren einiges davon gelesen hatte. Dann aber erinnerte ich mich und konnte

überspringend sagen, wodurch die Kürzung ausgedrückt wäre. Daß starke oder steigende Schritte neben schwachen oder fallenden als Mittel von normaler Stärke durchschnittlich immer zulässig sein werden, während für überstarke oder überspringende ein besonderer Anlaß vorliegen muß, leuchtet ein. Und ebenso, daß hier wie anderswo die rohe Kraft nicht mit der stärksten Wirkung identisch sein muß. 140

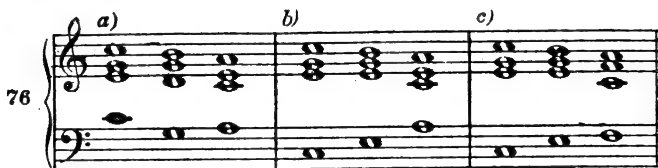
Die beiden nun noch übrigbleibenden Schritte: Quintenschritt aufwärts und Terzenschritt aufwärts nenne ich fallende Schritte. Bei ihnen geht folgendes vor: der Quintenschritt aufwärts (75 *a*) läßt ein Intervall von früher relativ untergeordneter Bedeutung Hauptton werden: die Quint, ein Parvenü, kommt empor und wird Grundton. Das ist Decadence. Man könnte einwenden, dieses Avancement zeuge für die Kraft des Emporgekommenen, und der Grundton sei hier überwunden. Aber die Kraft des Emporgekommenen besteht hier nur in dem Nachlassen der Kraft des Grundtons, in absichtlichem Nachlassen, zu dem der Grundton, da er ja die Quint in sich enthält, nur sozusagen aus Gutmütigkeit sich hergibt, wie sich der Löwe in eine Freundschaft mit dem Hasen einläßt. In noch auffallenderer Weise zeigt das der Terzenschritt aufwärts. Hier wird die frühere Terz, das schwächste Intervall, Grundton, und der neue Akkord unterscheidet sich vom vorhergegangenen nur durch einen einzigen Ton; bloß die Quint ist neu (75 *b*). Das scheint also der relativ schwächste Schritt zu sein, was vielleicht auch daraus hervorgeht, daß die Aneinanderreihung zweier solcher Schritte dasselbe Resultat ergibt, wie ein Quintenschritt aufwärts (75 *c*). 150 160



Nun muß, weil hier ein so krasser Unterschied zwischen starken und schwachen Schritten konstruiert wurde, betont werden, daß es sich

es durch Umfragen bei Schülern feststellen, daß ich schon lange vorher (vor mindestens sieben Jahren) diese Ausdrücke im Unterricht verwendet hatte. So haben wir beide, unabhängig voneinander, ähnliches gefunden, was sich mir aber leicht erklärt aus dem Umstand, daß es sich für jeden, der Brahms' Harmonik kennt, bei richtiger Beobachtung von selbst ergeben muß.

ja gar nicht darum handeln kann, immer nur starke Schritte zu bringen. Die Verwendung schwacher Schritte müßte sonst gänzlich ausgeschlossen sein, denn schwache wären schlechte. Deswegen teile ich die Schritte lieber, wie schon gesagt, in steigende und fallende Schritte ein und nenne Quartenschritt aufwärts, Sekundenschritt aufwärts und abwärts, Terzenschritt abwärts steigende, Quintenschritt aufwärts und Terzenschritt aufwärts fallende Schritte. Damit soll ausgedrückt sein, welchen Zwecken die einen und welchen die andern dienen. Daß es solche Zwecke gibt, ist selbstverständlich. Denn die Gliederung eines musikalischen Sätzchens erfordert, ebenso wie das sprachliche, Fallen und Steigen des Tons, der Betonung. Die Verwendung fallender Schritte ist also ebenso ein Kunstmittel wie die steigender. Wir zwar, denen es sich nicht um Gliederung handeln kann, werden bei der Entwerfung unserer Fundamentfolgen die steigenden Schritte unbedingt vorziehen und die fallenden vorzugsweise in solchen Verbindungen benützen, in denen das Gesamtresultat doch ein steigendes ist. So wird beispielsweise (76), wenn dem Quintenschritt aufwärts ein Sekundenschritt aufwärts folgte, das Endresultat ein Terzenschritt abwärts, also ein Steigen der Harmonie (76 *a*) ergeben. Desgleichen, wenn auf einen Terzenschritt aufwärts ein Quartenschritt aufwärts (76 *b*) oder gar ein Sekundenschritt aufwärts (76 *c*) folgt.



Die Wirkung ist dann etwa die, als ob der dazwischenliegende Akkord bloß aus melodischen Gründen eingeschoben wäre. Jedenfalls sollen in unseren Aufgaben die fallenden Schritte nur in diesem Sinne benützt werden.

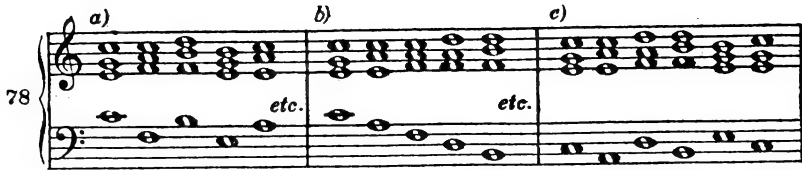
Um nun kurz zu wiederholen: Diejenigen Fundamentschritte, die der Schüler bringen soll, solange er sich nur harmonischer Mittel bedient und ihm die Möglichkeit fehlt, etwa durch melodische, rhythmische oder dynamische Mittel eine andere Charakteristik anzustreben, sind: Quartenschritt aufwärts, Sekundenschritt aufwärts, Sekundenschritt abwärts, Terzenschritt abwärts, die steigenden Schritte.

Die fallenden Schritte, Quintenschritt aufwärts und Terzenschritt aufwärts, nur in Verbindungen wie Notenbeispiel 76 sie zeigt.

Selbstverständlich verbürgen diese Anweisungen nicht unbedingt gute Harmoniefolgen (77 *a*), erschöpfen keineswegs das Gebiet der möglichen guten Folgen. Vor allem aber: sie wollen nicht eine Wertung, sondern nur eine Charakterisierung der Wirkung sein. Denn wie gesagt: es sind ja auch gute Folgen durch Verbindung fallender Schritte mit steigenden möglich. Und eine Folge fallender Schritte ist ebenfalls eine musikalische Wirkung (77 *b*). Aber solange der Schüler noch nicht an seinem Gehör einen Führer hat, der es ihm möglich macht, Neues auch selbständig zu beurteilen, wird er jedenfalls gut tun, sich nach diesen Anweisungen zu halten. Denn was sie ermöglichen, wird fast immer gut sein und nur ausnahmsweise schlecht, während durch unglückliche Auswahl fallender Schritte oft Schwächen entstehen. Und ich meine, das sollte ja Ziel einer Lehre sein: dem Lernenden dasjenige zu zeigen, was sicher gut ist, was mindestens mittlere Güte hat, und ihm gleichzeitig den Ausblick auf das zu eröffnen, was er, wenn er Kultur gewonnen hat, durch eigene Kombination sich erschaffen kann.

77 *a)* I IV V VI V IV II V III VI etc. *b)* I V II VI I

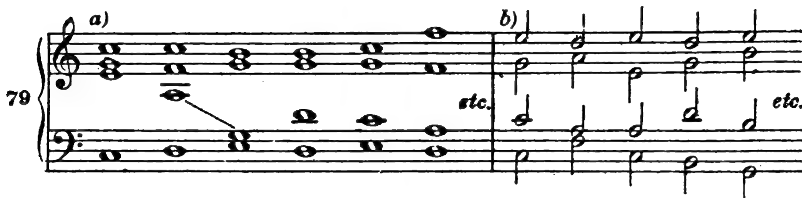
In Notenbeispiel 77 *a* wurden nur steigende Schritte aneinandergereiht, und trotzdem ist das Sätzchen nicht sehr gut (natürlicherweise nur vom Standpunkt der Harmonie betrachtet; darüber könnte eine herrliche Melodie liegen, die alles, was ich jetzt einwende, aufhebt); denn die Aufeinanderfolge so vieler stufenweiser Fortschreitungen wirkt unbedingt monoton, kalt. Der Schüler wird auch hier genötigt sein, Abwechslung eintreten zu lassen. Das heißt zu gleichmäßige Folgen zu vermeiden, Fundamentschritte mit Fundamentsprüngen oft und gut zu mischen. Denn auch eine Folge von lauter Sprüngen wäre an sich, bloß als Harmonie, da sie zu mechanisch ist, wenig gut (78 *a*, *b* und *c*).



Und damit sind wir bei einer zweiten Anforderung angelangt, die für die Entwerfung guter Sätzchen in Betracht kommt: das Verlangen nach Abwechslung. Es läßt sich das schwer behandeln, ohne auch von der gegenteiligen Anforderung, von der Wiederholung zu sprechen. Denn bringt die erste Mannigfaltigkeit hervor, so gibt die zweite der ersten Zusammenhang, Sinn, System. Und System kann nur auf Wiederholung
230 beruhen. Von der Wiederholung Gebrauch zu machen, werden wir nur wenig Gelegenheit finden. Einer der wenigen Fälle, die für die Zwecke harmonischer Konstruktion in Betracht kommen, der zwar auch ans Motivische streift, ein Thema aber nicht unbedingt verlangt, ist der der Sequenz. Andere Wiederholungen müßten wir eigentlich vermeiden, oder, wenn sie unumgänglich sind, verdecken. Des Vorteils, durch sie Wirkung zu erzielen, müssen wir uns vorläufig begeben, dagegen aber trachten, uns vor den Nachteilen zu schützen, die sie mit sich bringen. Unsere Baßstimme hat innerhalb einer Tonart einen Umfang von 12 bis 14 Tönen. Soll das Sätzchen mehr als 14 Akkorde verwenden,
240 so reicht selbst die Möglichkeit, gleiche Töne in einer andern Oktave zu nehmen, nicht mehr aus, Wiederholung zu vermeiden. Es ist nicht so sehr die Tonwiederholung, die schlimm wirkt, sondern vielmehr die Wiederholung von Tonfolgen. Auch das muß nicht unbedingt stören, wenn über den gleichen Tönen wenigstens verschiedene Akkorde liegen. Und geht nur zwischen solchen wiederholten Akkorden genügend Anderes vor, dann muß sie überhaupt nicht schaden. Die schlechteste Form der Wiederholung wird die sein, die den höchsten oder den tiefsten Ton einer Linie zweimal setzt. Diesen beiden Punkten ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen: dem Höhepunkt und (wenn man so sagen
250 darf) dem Tiefpunkt. Fast jede Melodie wird einen solchen Ton aufweisen, und insbesondere der Höhepunkt wird wohl kaum wiederholt sein. Selbstverständlich bezieht sich das hier nur auf unsere einfachen Gebilde, in denen es unmöglich ist, die üble Wirkung einer Führung durch ein anderes Mittel zu verbessern; und wenn etwa in einem Schubert-Lied nachgewiesen werden sollte, daß der höchste Ton in

einer Melodie öfters vorkommt (beispielsweise: „Mit dem grünen Lautenbande“), so ist das natürlicherweise ein anderer Fall, denn andere Mittel besorgen hier die nötige Abwechslung. Auch sollte damit nicht gesagt sein, daß die Nichteinhaltung eines Höhepunktes unter allen Umständen schlecht wirken müsse. Vor allem aber soll auch hier betont werden: das ist wieder kein Maßstab zur Beurteilung des Kunstwerks, höchstens zur Beurteilung von Schülerarbeiten. Es sollte damit auch nur auf etwas hingewiesen werden, was, wenn man es beachtet, jedenfalls die Wirkung nie verschlechtern, manchmal aber wesentlich verbessern kann. Der Schüler aber wird gut tun, auch mit der Übertretung dieser Anweisung sich zu gedulden, bis sein Formgefühl genügend ausgebildet ist.

Die Wiederholung einer Tonfolge wirkt nicht nur in der Oberstimme, sondern auch im Baß ungünstig, und manchmal kann selbst Andersharmonisierung diesen Fehler nicht verbessern.



Dem auszuweichen (79 *a* im Baß, 79 *b* im Sopran), ist meist ziemlich leicht, da man nur nötig hat, zur rechten Zeit durch einen Sprung einen Lagenwechsel im Sopran herbeizuführen, oder durch Wahl einer andern Umkehrung im Baß Abhilfe zu schaffen. Aber die Wiederholung von Tönen in einer Stimme legt die Vermutung nahe, daß auch in den Fundamenten Wiederholungen stattfinden. Dann muß der Fehler im ersten Entwurf gesucht und dort korrigiert werden.

Im allgemeinen muß der Schüler in dem Bestreben, viel Abwechslung zu bringen, nicht allzu weit gehen. Denn melodische Wirkungen, Effekte zu erzielen, ist nicht seine Aufgabe — weil sie nicht gelingen könnte. Es handelt sich hier mehr um Vermeidung des Unmelodischen als um Erzielung des Melodisch-Wirksamen.

Im folgenden sollen nun die

RICHTLINIEN

zur Anwendung der bisher bekannten Mittel wiederholt und ergänzt

werden; deren Beachtung versetzt den Schüler in die Lage, seine Arbeiten auf ein etwas höheres Niveau zu heben. Manches — fast nur Ungebräuchliches — wird dadurch ausgeschlossen, aber unter dem Zugelassenen befindet sich fast nur Gebräuchliches.

I. ÜBER DIE FUNDAMENTFOLGEN

1. Die steigenden Fundamentschritte: quartaufwärts und terzabwärts können jederzeit stehen, doch ist auch hier mechanische Wiederholung zu vermeiden.
10 2. Die fallenden: quartabwärts und terzaufwärts nur in solchen Verbindungen, welche wie (Seite 146) gezeigt wurde, Steigendes ergeben.
3. Die überspringenden sparsam, solange nicht Näheres gesagt wurde; Folgen nicht ausgeschlossen.

II. VERWENDUNG DER AKKORDE

A. In Dur und Moll

1\. a) Dreiklänge können in der Grundlage überall stehen.

b) Sextakkorde dienen zur Erzielung abwechslungsreicher Stimmführung, insbesondere der Außenstimmen (Baß und
20 Sopran); ferner zur Ermöglichung der Vorbereitung von Dissonanzen.

c) Quartsextakkorde sind im allgemeinen sehr sparsam zu verwenden. Am besten vor allem zu Kadenzzwecken (was erst im folgenden gezeigt wird). Die im Durchgang erscheinenden Formen sind, sparsam verwendet, empfehlenswert, weil sich der Baß bewegt. Diejenigen jedoch, bei denen der Baß liegen bleiben muß, sind mit Vorsicht zu verwenden. Manchmal sind sie zur Vorbereitung von Dissonanzen nötig.

2\. a) Septakkorde können, sofern für Vorbereitung und Auf-
30 lösung gesorgt ist, überall dort stehen, wo Dreiklänge stehen. Doch wird man sie vorzugsweise dort anwenden, wo die Sept den Zweck erfüllen kann, dem Akkord eine Richtung im Sinn ihrer Auflösung oder sonstigen Behandlung zu geben, wodurch der hiezu nötige Schritt (V—I und wie im folgenden gezeigt wird V—VI und V—IV) dann sozusagen zwangsläufig erfolgt.

b) Umkehrungen der Septakkorde unter denselben Voraussetzungen wie deren Grundlagen zur Verbesserung der Stimmführung, wobei insbesondere der Sekundakkord sehr geeignet ist, einen Sextakkord einzuführen.

3. Verminderte Dreiklänge (zunächst nur in den bisher geübten Folgen II—VII—III und IV—VII—III) sind ebenfalls als Dissonanzen geeignet, dem Auftreten einer Stufe (der III.) das Ansehen von Notwendigkeit zu verleihen. Der Septakkord über der VII. erhöht diese Wirkung. Umkehrungen zu denselben Zwecken, wie bei den andern Akkorden. 40

B. In Moll

treten noch die Bedingungen der Wendepunkte und die Beachtung der beiden Regionen: der steigenden Skala (mit erhöhten Tönen) und der fallenden (mit unveränderten) hinzu.

1. a) Die Wendepunkte müssen bereits bei der Entwerfung der Fundamente in der Weise berücksichtigt werden, daß die betreffenden Töne den vorgeschriebenen Weg gehen können. 50
   b) Dreiklänge müssen oft in Umkehrungen gebracht werden, wenn es sich um Dissonanzvorbereitung oder Auflösung handelt; insbesondere wenn ein Wendepunkt im Baß liegt.
   c) Bei Septakkorden ist das gleiche zu beachten wie bei Dreiklängen.
   d) Dem verminderten Dreiklang und dem 7-Akkord der II. Stufe (unerhöht) wird im allgemeinen besser V. mit großer Terz als mit kleiner folgen, weil dieser Stufe, wie später klar wird, eine konventionelle Bedeutung in der Kadenz zukommt. 60
   e) Alle verminderten Dreiklänge (II, VI und VII), sowie die Septakkorde, die auf ihnen entstehen, eignen sich zu den gleichen Zwecken wie der verminderte in Dur: Durch die Dissonanz erhalten sie eine ausgesprochene Richtung.
   f) Beim übermäßigen Dreiklang wird der Umstand, daß er den Regionen der steigenden und fallenden Mollskala ebensogut folgen wie vorausgehen kann, noch dadurch gefördert, daß er eine Dissonanz ist. Er eignet sich darum sehr zum Übergang aus einer Region in die andere. 70

2. Man wird sich nicht in einer der beiden Regionen längere Zeit ausschließlich aufhalten dürfen, ohne die Mollcharakteristik zu gefährden. Diese entsteht am besten durch angemessene Abwechslung und Verbindung der beiden Regionen. Der Übergang aus einer Region in die andere kann erst geschehen, wenn alle Wendepunktverpflichtungen erfüllt sind. Er erfolgt

a) unmittelbar

α) aus der steigenden in die fallende, indem auf die erhöhte III., V. und (wie später gezeigt wird) VII. die I. oder die unerhöhte IV. oder VI. folgen (Akkorden, die den erhöhten sechsten Ton enthalten, kann kein unerhöhter folgen);

80

β) aus der fallenden in die steigende, indem auf die unerhöhte II. IV. und VI. die erhöhte III., V. oder (wie später gezeigt wird) VII. folgt. An die I. können alle erhöhten anschließen, dagegen können den Akkorden, die den unerhöhten siebenten Ton enthalten, erhöhte nicht folgen.

b) mittelbar

α) aus der steigenden in die fallende, indem Akkorden, die den erhöhten sechsten Ton enthalten (II., IV., VI.), erst solche folgen, die den Schritt in den erhöhten siebenten zulassen;

90

β) aus der fallenden in die steigende, indem Akkorden, die den unerhöhten siebenten Ton enthalten (III., V., VII.), erst solche folgen, die den unerhöhten sechsten zulassen.

III. STIMMFÜHRUNG

1. Vermeidung unmelodischer (dissonanter oder dissonanzergebender) Schritte. Solche Schritte zu vermeiden empfiehlt sich so lange, als unsere Harmonie alterierte Akkorde noch nicht verwendet. Den Akkorden, die wir bis dahin verwenden, wären sie unangemessen;

100

2. Vermeidung störender Wiederholungen von Tonfolgen, insbesondere wenn sich auch die gleiche Harmonie auf den gleichen Tönen aufbaut;
3. womöglich Einhaltung eines Höhepunktes, eventuell auch eines Tiefpunktes;

4. möglichst viel Abwechslung in der Verwendung von schrittweisen und sprungweisen Intervallfolgen, die sich um die Erhaltung einer gewissen Mittellage bemühen sollen;
5. verließe die Stimme durch einen Sprung diese Mittellage, so sollte womöglich eine Folge oder ein Sprung bald wieder in sie zurückführen; und umgekehrt; also den Lagenwechsel wieder ausgleichen; 110
6. wäre durch schrittweises Gehen die Mittellage verlassen worden, könnte etwa durch einen Oktavensprung das Gleichgewicht wiederhergestellt werden;
7. ist Ton- oder Tonfolgenwiederholung unvermeidlich, dann könnte ein sich daranschließender Richtungswechsel helfen.

Soweit diese Anweisungen gelten, gelten sie in gleicher Weise für den Sopran wie für den Baß. Ja, könnte der Schüler sie auch bei den Mittelstimmen berücksichtigen, müßte das die Glätte der Gesamtwirkung unbedingt fördern. Aber es ist nicht nötig, daß der Schüler einstweilen so weit geht, es genügt, wenn er die beiden Außenstimmen möglichst sorgfältig ausführt. 120

SCHLÜSSE UND KADENZEN

An ein Gefäß, zum Beispiel eine Vase, aus Porzellan oder Bronze kann man gewiß ohne kompliziertes Verfahren nicht noch ein Stück Porzellan oder Bronze anfügen. Jedenfalls ist es fraglich, ob es dann noch eine Vase und ob das Angefügte auch dran bliebe. Hat man jedoch gesehen, daß ein Musikstück an einen gewissen Punkt angelangt ist (zum Beispiel in der Sonate vor dem Wiederholungszeichen; oder noch besser: im Scherzo vor dem Trio), wo ein Schluß denkbar wäre; hat man gesehen, wie es an diesen und ähnlichen Stellen doch immer weitergeht, so kann man leicht auch dort, wo ein Stück wirklich endet, die Fortsetzungsunmöglichkeit bezweifeln. Und in der Tat (das Formgefühl beiseite gelassen) wäre es denkbar, auf die abschließende Tonika ebensolche Akkorde wieder folgen zu lassen, wie das an andern Stellen vorher öfters geschehen ist. 10

Man ist also zur Frage berechtigt: Warum, wieso und wann schließt ein Musikstück? Die Antwort kann nur Allgemeines sagen: Sobald der Zweck erreicht ist. Welches jedoch dieser Zweck ist, kann man hier

kaum andeutungsweise auseinandersetzen: bis das Formgefühl befriedigt, bis dem Ausdrucksbedürfnis genug geschehen, bis der Gedanke, um den es sich gehandelt hat, klar dargestellt ist usw. Für unser Lehrziel kommt davon nur das in Betracht: bis der Zweck erreicht ist. Um was unsere Aufgaben niedriger stehen als das Kunstwerk, um ebensoviel ist es leichter zu sagen, was ihr Zweck ist. Unsere Aufgaben haben immer einen solchen Zweck, das Kunstwerk nie; der Künstler vielleicht manchmal; oder glaubt wenigstens einen zu haben, während er in Wirklichkeit nicht einem Zweck, sondern seinen Trieben nachlebt. Das ist ein Unterschied, demzufolge es jedem offensteht, Harmonielehreaufgaben zusammenzubringen, aber den meisten verschlossen ist, ein Kunstwerk hervorzubringen oder auch nur zu begreifen. Ist die höhere Sphäre der Zwecklosigkeit das Gebiet, in dem sich der Künstler orientiert, so bildet die Zweckmäßigkeit dennoch die einzig verläßliche Grundlage für die Kunsthandwerkslehre. Diese lebt davon und dadurch, daß sie als Zwang zu erkennen versucht, was in jenem höchste Freiheit war. Und es ist die Gewalt dieser höchsten Freiheit, die, von der Nähe des Kunsthandwerks aus betrachtet, undenkbar ist ohne Gesetze, ohne Zweck. Hier zeigt erst die solchen Weiten angemessene Entfernung das wahre Bild. Hier verkleinert die Nähe, während erst die respektvolle Distanz die wahre Größe zeigt.

Unser Zweck konnte beispielsweise sein: einen 7-Akkord vorzubereiten und aufzulösen; die Verbindung eines 6-Akkords mit einem $^{4}_{6}$-Akkord darzustellen und Ähnliches. Dabei konnte der Schüler sich als Nebenzweck immer gleichzeitig auch die Wiederholung des früher Gelernten selbst stellen. Nach dem Vorhergesagten sollten wir im selben Moment aufhören, wo ein solcher Zweck erfüllt ist; denn nur diese Bescheidenheit kann unsere Versuche entschuldigen. Der Zeitpunkt, in dem wir aufhören sollen, ist also leicht zu bestimmen. Dagegen aber: Aufhören ist nicht Schließen. Aufhören ist einfach: nicht fortsetzen. Schließen jedoch ist anders. Zu einer Schlußwirkung ist die Aufwendung besonderer Mittel nötig.

Ich muß nun gleich sagen, daß ich nicht daran glaube, daß es möglich ist, einen Abschluß so zu gestalten, daß jede Fortsetzung ausgeschlossen ist. So wie die Zauberflöte und der Faust einen zweiten Teil zulassen, so jedes Drama; jeder Roman „Zwanzig Jahre später“. Und ist der Tod der Abschluß des Trauerspiels, so ist er doch nicht der

Abschluß überhaupt. So könnte man auch in der Musik immer wieder neue Akkorde anreihen, wie ja die vielen Kadenzen und häufigen Wiederholungen des Schlußakkords besonders in älteren Meisterwerken bezeugen. Dennoch könnte zweifellos auch hier noch fortgesetzt, der Gedanke weitergesponnen oder neue angereiht werden. Es verletzte vielleicht das Ebenmaß, aber dafür haben wir keine Formel. Und oft genug ist es vorgekommen, daß man zuerst für Übermaß hielt, was sich nachher als Ebenmaß herausstellte. Die Musik gleicht in dieser Hinsicht einem Gase, welches an sich ohne Form, aber von unbegrenzter Ausdehnung ist. Bringt man es jedoch in eine Form, so erfüllt es diese, ohne sich an Masse und Inhalt zu verändern. Wenn ich solches bedenke, muß ich es für schwer, ja fast für unmöglich halten, den Schluß wirklich zwingend zu gestalten. Es ist ja nicht unwahrscheinlich (vielleicht ist es sogar sicher), daß in jeder Idee und in der Art ihrer Ausführung etwas liegt, was auf Grenzen hinweist, die erreicht werden sollen, aber nicht überschritten werden dürfen. Es ist nicht unwahrscheinlich, aber doch nicht ganz sicher, daß jede Idee eine solche Proportion in sich trägt, aber es ist auch möglich, daß diese Proportion nicht in der Idee oder wenigstens nicht in ihr allein, sondern auch in uns liegt. Nur muß sie darum nicht als etwas Unveränderliches in uns liegen, als etwas Naturgegebenes, das keiner Veränderung oder Entwicklung fähig wäre, sondern als etwas, das sich mit den Geschmacksrichtungen, ja vielleicht sogar mit der Mode, dem Zeitgeist folgend, umbildet. Ich glaube nicht an den goldenen Schnitt. Mindestens aber glaube ich nicht, daß er das einzige formale Gesetz für unser Schönheitsempfinden ist, sondern höchstens eines unter vielen, unter unzählig vielen. Ich glaube also nicht daran, daß ein Satz unbedingt so oder so lang werden muß, nicht länger und nicht kürzer; daß ein Motiv, als Keim des Ganzen betrachtet, diese eine, einzige Ausführungsform nur zugelassen hätte. Sonst wäre es ja kaum möglich, daß man über dasselbe Thema zwei oder mehrere verschiedene Fugen schreiben kann, wie es Bach und andere wiederholt getan haben. Wenn es solche Gesetze gibt, dann haben wir sie noch nicht erkannt. Aber an etwas anderes glaube ich. Nämlich, daß jede Zeit ein bestimmtes Formgefühl hat, das ihr sagt, wie weit man in der Ausführung einer Idee gehen muß, und wie weit man nicht gehen darf, und daß es sich nur darum handelt, jene durch die Konvention und durch das Formgefühl der Zeit anerkannten Bedin-

gungen zu erfüllen, die durch die Möglichkeit die Erwartung hervorrufen und dadurch die Befriedigung des Schlusses garantieren.

Die Musik bis heute besaß die Möglichkeit, durch Befolgung der Gesetze der Tonalität solche Grenzen zu ziehen. Ich habe schon früher gesagt, daß ich Tonalität nicht für ein naturgesetzliches Erfordernis künstlerischer Wirkung halte. Die Gesetze, durch die sie zustandekommt, sind es dann noch weit weniger; sie sind bloß die einseitig-gradlinige Ausnützung natürlicher Eigentümlichkeiten; lehren nicht das Wesen, sondern bezwecken bloß die regelmäßige und mecha-
100 nische Ausführung eines Kunstgriffs, der es ermöglicht, musikalischen Gedanken den Anschein von Geschlossenheit zu verleihen. Ich werde auf die Tonalität noch wiederholt ausführlich zurückkommen, sage also hier wieder nur das, was augenblicklich notwendig ist. Gewiß hat die Idee: mit demselben Ton, mit dem man angefangen hat, auch zu schließen, etwas sehr Richtiges und wirkt in gewisser Hinsicht auch natürlich. Denn, da ja alle die einfachen Verhältnisse vom einfachsten Wesen des Tons (von seinen zunächstliegenden Obertönen) abgeleitet sind, hat er, der Grundton, schon dadurch eine gewisse Vorherrschaft über die von ihm ausgehenden Gebilde, daß deren wichtigste Bestand-
110 teile, da sie sich von seinem Glanz herleiten, sozusagen seine Satrapen, seine Sachwalter sind: Napoleon, der seine Verwandten und Freunde auf die europäischen Throne setzt. Ich meine, das würde ja auch genügen, um zu erklären, warum man berechtigt ist, dem Willen des Grundtons zu gehorchen: die Dankbarkeit gegen den Erzeuger und die Abhängigkeit von ihm. Er ist Alpha und Omega. Das ist moralisch, solange nicht eine andere Moral gilt. Es kann also auch anders kommen! Wenn beispielsweise der oberste Herr schwach und die Ergebenen stark werden. Ein Fall, der sich nur allzuoft in der Harmonie ergibt. Aber so wenig es notwendig ist, daß ein Eroberer Diktator bleibt,
120 so wenig ist es notwendig, daß sich nach einem Grundton die Tonalität richten muß, selbst wenn sie von ihm abgeleitet ist. Im Gegenteil. Der Kampf zweier solcher Grundtöne um die Vorherrschaft hat, wie manches Beispiel der modernen Harmonie zeigt, sogar etwas sehr Reizvolles. Und wenn er auch hier mit dem Sieg des einen Grundtons endet, so müßte auch das nicht unbedingt sein. Diese eine Frage könnte noch offen bleiben, wo so viele andere noch unbeantwortet sind. Wir bezeigen dem Problem nicht weniger Interesse, wie der

vermeintlichen Lösung. Es ist überflüssig, jedesmal bis auf die Urahnen zurückzugehen, jedesmal die Abstammung der Akkorde vom Grundton aufs gründlichste zu erweisen und den Beweis für ihre Rückführbarkeit, obwohl sie jedem bekannt ist, in seinem Gedächtnis und Formgefühl lebt, jedesmal nicht nur in voller Ausführlichkeit zu erbringen, sondern auch alles so anzulegen, daß diese Zusammenhänge in die Augen springen. Die umständliche Art, mit der die Alten den Schluß eines Stückes verschnürt, verriegelt, vernagelt und zugesiegelt haben, wäre dem heutigen Formgefühl zu schwerfällig, als daß es sie anwenden wollte. Diese Voraussetzung: der Ton ist es, von dem das alles ausgeht, kann ja ruhig in der Luft schweben, da man bei jedem Ton ohnehin vom neuen daran erinnert wird. Und wenn man phantasiert, bindet man sich ja auch nicht an Grenzen, obwohl unser Leib solche hat.

Das Formgefühl der Gegenwart fordert nicht diese übertriebene Faßlichkeit durch Herausarbeitung der Tonalität; ihm bleibt ein Stück auch faßlich, ohne daß die Beziehung auf den Grundton fundamental behandelt, es kann auch folgen, wenn die Tonalität sozusagen schwebend erhalten wird. Wie viele Beispiele bezeugen, geht an Geschlossenheit nichts verloren, wenn sie bloß angedeutet, ja sogar, wenn sie verwischt wird. Und — ohne zu behaupten, daß die modernste Musik wirklich atonal ist: denn wir können in ihr vielleicht bloß die Tonalität oder etwas dementsprechendes noch nicht nachweisen — der Vergleich mit der Unendlichkeit könnte kaum nähergerückt werden, als durch eine schwebende, sozusagen unendliche Harmonie, durch eine, die nicht Heimatschein und Reisepaß beständig mit sich führt, Ausgangsland und Reiseziel sorgfältig nachweisend. Es ist ja recht nett von den Bürgern, daß sie gerne wissen möchten, wo die Unendlichkeit anfängt und wo sie aufhören wird. Und man kann es ihnen verzeihen, daß sie einer Unendlichkeit, die sie nicht nachgemessen haben, wenig Vertrauen entgegenbringen. Aber die Kunst, soll sie irgend etwas mit dem Ewigen gemein haben, hat das Vakuum nicht zu scheuen.
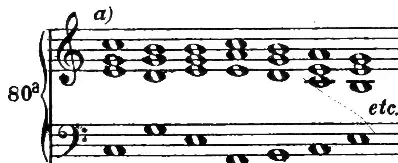
Das Formgefühl der Alten verlangte das anders. Für sie schloß das Lustspiel mit der Ehe, das Trauerspiel mit der Sühne oder der Vergeltung und das Musikstück „im gleichen Ton". Darum entsprang für sie aus der Wahl der Tonleiter die Verpflichtung, deren ersten Ton als Grundton zu behandeln, ihn als Alpha und Omega aller Ereignisse darzustellen, als patriarchalischen Beherrscher des durch seine Macht

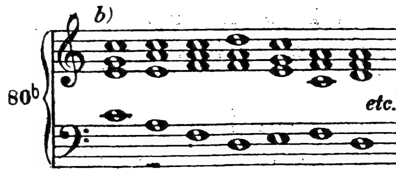
und seinen Willen abgegrenzten Gebiets: an den sichtbarsten Stellen stand sein Wappen, insbesondere am Anfang und am Ende. Und damit war ihnen eine Schlußmöglichkeit gegeben, die an Wirkung einer Notwendigkeit ähnelt.

Wir werden uns damit zu befassen haben, die Kunstmittel kennen zu lernen, durch welche die Tonalität zum Ausdruck kommt. Zunächst aber damit, wovon wir ausgegangen sind: mit dem Schluß. Der Schüler wird, wenn er weiter vorgeschritten ist, in der Formenlehre sehen, daß zur Erzielung eines Schlusses noch andere Mittel nötig sind, als bloß die der Harmonie. Diese Mittel und ihre Funktion zu erörtern, den Schüler also so zu führen, wie er es nötig hat, ist aber dort noch viel schwerer. So schwer, daß es sich empfiehlt, ihn schon jetzt mit dem vertraut zu machen, wovon eine solche Wirkung abhängt.

Melodisch wird die Tonart repräsentiert durch die Tonleiter, harmonisch durch die leitereigenen Akkorde. Unbetonte Verwendung bloß dieser Bestandteile genügt jedoch nicht, die Tonart zu bestimmen. Denn gewisse Tonarten sind einander so ähnlich, so nah verwandt, daß es nicht immer leicht möglich ist, zu konstatieren, um welche es sich handelt, wenn nicht besondere, abgrenzende Mittel hiezu aufgeboten werden. Es ist klar, welche Tonarten am nächsten verwandt sind: die einander am meisten ähneln. In erster Linie Paralleltonarten (*C*-Dur mit *A*-Moll), dann gleichnamige Tonarten (*A*-Moll mit *A*-Dur); dann aber, und das sind hier die gefährlichsten Verwandten, diejenigen Tonarten, die sich voneinander nur um ein Vorzeichen (♮, ♭ oder ♯) unterscheiden (*C*-Dur von *G*-Dur, *C*-Dur von *F*-Dur). Macht sich der Unterschied etwa zwischen *A*-Moll und *A*-Dur fast in jedem Moment bemerkbar und verschwindet nur auf der V. Stufe (als Dominante), so ist es bei der letztgenannten Art der Verwandtschaft nahezu umgekehrt. Fast alle Töne und eine große Anzahl der Akkorde sind gemeinsam. *C*-Dur unterscheidet sich von *G*-Dur nur dadurch, daß hier *f*, dort *fis* vorkommt; von *F*-Dur nur dadurch, daß dort *b* statt *h* steht. Es lassen sich also in *C*-Dur leicht Folgen herstellen, die man für *G*-Dur oder *F*-Dur halten kann.

Ist das *C*- oder *G*-Dur?





Ist das *C*- oder *F*-Dur?
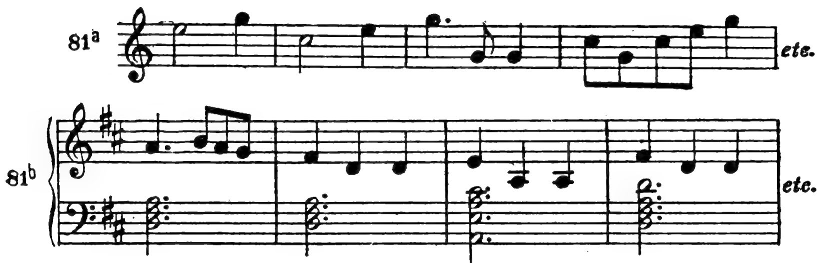
Vermeidet man den Ton *f*, so entstehen Folgen, die ebensogut auf *G*-Dur hinweisen wie auf *C*-Dur; vermeidet man das *h*, so kann man den Satz für *F*-Dur anhören und auch dorthin wenden. 200

Will man also *C*-Dur so bestimmen, daß es keinen Zweifel gibt, so also, daß man weder an *F*- noch an *G*-Dur denken kann, so muß man *h* und *f* bringen. Das wichtigste Mittel, die Tonart auszudrücken, wird also sein, sie von denen zu unterscheiden, denen sie am ähnlichsten ist, sie deutlich von den nächsten Nachbarn abzugrenzen. Ist es gelungen, eine Verwechslung sogar mit diesen auszuschließen, mit denen man sie am leichtesten verwechseln könnte, dann hat man sie eindeutig bestimmt. 210

Das schon öfters erwähnte Bestreben eines Tons, sich an einen eine Quint tiefer liegenden, der sein Grundton ist, zu verlieren, in ihm Quint zu werden, wirkt selbstverständlich auch in der I. Stufe. Deshalb ist *F*-Dur ihr am gefährlichsten. Unsere Bemühung wird daher zunächst darauf gerichtet sein müssen, den Zug zur Unterdominante, das *F*-Dur-Gefühl, nicht aufkommen zu lassen. Melodisch geschieht das durch den Ton *h*. Da *h* drei Akkorden gehört, kommen zum harmonischen Ausdruck dieser Absicht die III., V. und VII. Stufe in Betracht. Man könnte alle drei verwenden, gibt aber berechtigterweise der V. den Vorzug, denn deren Grundton findet in der I. denjenigen eine Quint unter ihm liegenden Grundton, dessen Quint zu werden seinem Triebleben entspricht. 220

Es ist klar, daß eine Tonart schon allein durch ihre I. Stufe bestimmt werden könnte; insbesondere, wenn der nicht widersprochen wird. Freilich, jeder Akkord, der sich an die I. Stufe reiht, muß als Abschweifung vom Hauptton von der Tonart ablenken. Nur durch eine bestimmte Gruppierung ist es möglich, dieser Ablenkung wieder Herr zu werden und zum Hauptton zurückzuführen. So liegt in jedem noch so kleinen harmonischen Sätzchen ein Problem:

230 das Abirren und wieder Zurückfinden zum Hauptton. Stünde aber der Hauptton allein und würde ihm nicht widersprochen, so wäre die Tonart zwar primitiv, aber immerhin doch unzweideutig ausgedrückt. Je öfter und mit je stärkeren Mitteln widersprochen wird, desto stärker müssen die Mittel sein, die die Tonart wieder herstellen. Aber je geringer die harmonischen Ereignisse waren, desto einfacher wird auch die Reparatur sein. Und so gibt es Fälle, in denen die Anführung der I., V. und I. Stufe genügt, um die Tonalität deutlich genug festzulegen. Selbstverständlich kann auch die Melodie dazu beitragen, da sie ja in einer andern Ebene selbst durch die Funk-
240 tionen des Grundtons entsteht. Sie ist ja sogar ohne Beihilfe der Harmonie imstande, die Tonart auszudrücken, wie in der bekannten Posthornmelodie, die sogar nur aus den ersten Naturtönen besteht (81 *a*), oder bei primitiven Tänzen oder Volksliedern (81 *b*).



Die Tonart ist hier unzweideutig bestimmt, obwohl das eine Mal, ohne jede harmonische Begleitung, nur Bestandteile der I. und das andere Mal, in der Begleitung, nur der I. und V. Stufe verwendet wurden: weil diesen nie widersprochen wird. Die beiden einfachsten Arten, die Tonart auszudrücken und einen Schluß zu bilden, sind: (die für uns ausgeschlossene) nur die I. Stufe und (die
250 für uns auch unwahrscheinliche) nur die I. und V. zu verwenden. Damit ist jedoch schon die erste, einfachste Kadenz erreicht.

In einem längeren Tonstück werden natürlicherweise auch Folgen vorkommen, die auf die Oberdominante weisen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, auch diese auszuschließen. Melodisches Erfordernis dazu ist das *f*. Harmonisch kommen die IV., II. und VII. Stufe in Betracht. Daß die VII. Stufe sowohl hier als auch zur Bekämpfung des *F*-Dur geeignet scheint, könnte auf die Idee bringen, daß sie

als das zweckmäßigste Mittel für beides ausschließlich vorgezogen werden sollte. Und in der Tat, das geschah auch früher. Aber sie hat doch offenbar nicht diese Kraft wie die andern Mittel, die wir 260 erwähnen. Vielleicht aber auch trägt gerade zum Reiz der Tonart bei, daß durch einen *G*-Akkord für einen Moment das Gefühl erweckt wird, es handle sich um *G*-Dur, durch einen *F*-Akkord, es handle sich um *F*-Dur. Vielleicht macht es die Unterwerfung solcher ganzer Dreiklänge, die ja eigentlich jeder für sich eine Tonart beanspruchen könnten, die Unterwerfung solcher Dreiklänge unter den Willen des Grundtons, was derartigen Folgen ihre Kraft, dem Grundton die Bestätigung seiner Macht gibt („wie der Diener, so der Herr“). Es liegt also nahe, auch zur Unterdrückung des *G*-Dur-Gefühls einen ähnlich starken Akkord oder Fundamentschritt zu benützen, wie früher 270 gegen das *F*-Dur-Gefühl. Die den Quartensprung aufwärts in die V. Stufe hat, ist die II. Sie enthält *f*, aber die IV. ist vollkommener. Ihr Schritt in die V. ist ein Sekundenschritt aufwärts. Einen solchen haben wir aufgefaßt als Summe zweier Schritte, das wäre hier: IV—V = IV—(II)—V, die II. Stufe wäre demnach hierin enthalten. Aber außerdem hat sie noch etwas, was in dem vorher angedeuteten Sinn einen besonderen Reiz hat: sie ist der schärfste Gegensatz gegen *G*-Dur (in diesem Rahmen), und sie steht zum Grundton *C* im umgekehrten Verhältnis wie die V. Stufe. Wie sich diese beiden Stufen, die V. und die IV., zur I. verhalten, die eine, 280 gleichsam ihre schon lichte Vergangenheit, die andere, ihre noch dunkle Zukunft: dieses Verhältnis $G:C = C:F$ ist ja der „goldene Schnitt“. Das Kleinere, vergangene (*G*), verhält sich zum Größeren, gegenwärtigen (*C*), wie das Größere, gegenwärtige (*C*), zum Ganzen, zukünftigen (*F*). Man könnte meinen, aus dem Grundton allein, aus dem Verhältnis seiner beiden Monde zu ihm und untereinander, müßte jene Bewegung entstehen können, die Musik hervorbringt. Dieses Verhältnis, dadurch, daß es in allem stimmt, dadurch, daß es so ausdeutungsfähig ist, erscheint so eigentümlich, daß es auf die Idee bringen könnte, das oder etwas Ähnliches müßte in aller Musik 290 gefunden werden, sollte sie wirklich Musik sein. Aber nicht nur muß das nicht sein, auch hat man vielleicht nur nicht genügend gesucht und konnte daher nicht finden. Denn es ist ja wahrscheinlich, daß die höheren, die komplizierteren Zahlen, die zusammengesetzteren

harmonischen Verhältnisse eine noch reichere Mystik in sich bergen als die Primzahlen, als die unteilbaren, einfacheren harmonischen Verhältnisse und darauf gründet sich die Hoffnung auf eine, an interessanten Geheimnissen noch reichere Fortsetzung. Und ich halte es deswegen für wichtig, alle diese Eigentümlichkeiten so oft und oft zu
300 betonen, damit man sie nie vergessen kann; weil ich sicher bin, daß sie auch den Schlüssel zu den Erscheinungen in sich tragen, die uns heute noch dunkel sind.

Die Eignung der IV. Stufe mit der V. und I. zusammen eine abschlußbefördernde Tonartsbestimmung zu bewirken, ist also sogar größer als die der II. Stufe und es fragt sich nun noch, ob die Reihenfolge dieser Stufen so sein soll, wie sie der Weg brachte, auf dem wir sie gefunden haben, das ist IV—(II)—V—I oder V—IV (II)—I. Es ist klar, daß die Anordnung V—IV—I, da sie dieselben Argumente für die Tonart anführt, den Zweck ebenfalls erfüllt. Dennoch ist
310 die Reihenfolge IV (II)—V—I zweckmäßiger, was aus folgender Überlegung hervorgeht. Der Fundamentschritt V—IV ist allerdings dem IV—V vollkommen gleichwertig und überwindet auch die Oberdominantregion sehr kräftig durch Entgegensetzung der Unterdominante. Aber die Unterdominante, die ihrerseits ebenfalls Zug zu ihrer Unterdominante hat, folgt, wenn sich an sie die Tonika reiht, nicht ihrem eigenen Trieb, und umsoviel weniger bestimmt ist dadurch das Auftreten der Tonika. Im andern Fall jedoch hat aller Zug zur Unterdominante seine Erfüllung gefunden in der als drittletzter Akkord erscheinenden IV. Stufe. Diese gesamte Tendenz abwärts wird nun
320 durch die Oberdominante überwunden, die dann ihrerseits ihrem natürlichen Zug quintabwärts folgt und die I. als selbstverständliche Erfüllung dieses Triebes einführt. Zum gleichen Resultat gelangt man, wenn man V—IV als Summe der Schritte: V—I—IV (zweier Quartenschritte) und IV—V entsprechend als IV—II—V (Terz- und Quartenschritt) auffaßt. Dann heißt die eine Anordnung: V—(I)—IV—I, wobei die allerdings verschwiegene Wiederholung der I. schwächlich ist, während die andere IV—(II)—V—I lautet, wobei die verschwiegene II. sich als der bekannte Rivale der IV. erweist. Die letzten drei Akkorde unserer Schlüsse werden also am besten lauten: IV—V—I oder II—V—I.
330 Wird ein Satz so gewendet, daß man als Schluß eine dieser beiden Folgen von drei Akkorden setzen kann, dann hat man der

harmonischen Deutungsmöglichkeit jene Grenze gegeben, die auch geeignet ist, den Satz abzuschließen. Selbstverständlich gibt es auch andere Mittel, Schlußwirkung zu erzielen und selbstverständlich wurden und werden sie gemeinsam mit den harmonischen Mitteln verwendet. Das Rhythmische und das Melodische können wohl auch allein kadenzieren. Sonst müßte eine einstimmige Melodie bis in alle Ewigkeit weiterlaufen, und ein Trommler könnte nie aufhören. Sicher gibt es auch harmonische Mittel, die nur theoretisch vorläufig nicht festgestellt wurden, deren Fähigkeit, Schlüsse zu bilden, oder vielmehr: sie zuzu- 340 lassen, ebenso groß ist wie die der IV., II., V. und I. Stufe. Sicher aber ist es möglich, einen Schluß herbeizuführen, ohne daß man gleichzeitig alle diese Mittel aufwenden muß. Manchmal genügt das eine, manchmal sind mehrere nötig. Aber die Harmonie ist am wenigsten geeignet, das allein, ohne Mithilfe der andern oder gar gegen sie zu erzielen, während die Melodie es auch allein zusammenbringt. Das läßt sich nur an primitiven Erscheinungen und am primitiven Gehör beweisen. Harmonisiert man beispielsweise eine bekannte Melodie, die deutlich in der Tonart kadenziert, anders als ihr zukommt (durch Trugschlüsse usw.), und spielt sie einem musikalisch Ungeschulten vor, beispielsweise 350 einem Kind, so wird es, wenn es diese Melodie kennt, wissen, daß sie mit dem letzten Takt hier zu Ende ist, obwohl die Harmonie ja nicht zu Ende ist. Das mag vielleicht stören, aber es ändert nichts an dem Schlußgefühl.

82

wünscht Pa - pa - ge - no sich.

Man verzeihe den Barbarismus!

Und das ist ja auch begreiflich. Das Erfassen musikalischer Vorgänge ist nichts anderes, als ein rasches Analysieren, ein Bestimmen der Bestandteile und ihrer Zusammengehörigkeit. Nun hat man ja selbstverständlich beim Nacheinander, bei der Melodie mehr Zeit, sich den Eindruck (unbewußt) zurechtzulegen als im
360 Gleichzeitigen, in der Harmonie. Es ist also klar, warum das Gehör für die Melodie ausgebildeter sein muß als für die Harmonie. Und das deckt sich ja auch mit der Praxis. Wer harmonische Vorgänge erfaßt und sich merkt, steht unbedingt schon auf einer höheren Stufe, als wer bloß Melodien erfaßt. Die Wirkung der Horizontalen ist also größer als die der Vertikalen. Ein in der Horizontalen ausgeführter Schluß wird stärker wirken als der in der Vertikalen.

Die Frage, ob für Musik unserer Zeit die Notwendigkeit noch besteht, die Abschlüsse durch harmonische Kadenzen zu befestigen,
370 darf verneint werden. Vor allem, weil solche Kadenzen höchstens eine Schlußmöglichkeit schaffen, ohne daß darum der Schluß zwingender wirkt. Sie bilden die Eigentümlichkeit eines bestimmten musikalischen Stils, in dem nur gewisse Akkorde und die nur auf eine gewisse Art verwendet werden. Dort sind die leitereigenen Akkorde in der Mehrzahl, darum verlangt vielleicht das stilistische Gleichgewichtsbedürfnis und die Gewohnheit Tonartsbestimmung, Kadenz. Überwiegen aber, wie in modernerer Musik, leiterfremde oder (wie ich sie nenne) vagierende Akkorde, so darf die Notwendigkeit der Tonartsbefestigung bezweifelt werden.

380 Die Kadenzen können noch weiter ausgestaltet werden, und unser Augenmerk wird darauf gerichtet sein, immer neue Mittel diesem Zweck dienstbar zu machen. Innerhalb der uns bisher bekannten Akkorde stellt sich die Folge IV—(II)—V—I als die stärkste Kadenz heraus. Aber auch das Schwächere ist unter Umständen von Reiz und darum soll hier auch die Eignung anderer Stufen erörtert werden. Zunächst einen Stellvertreter für V suchend, erwägen wir die Fähigkeit der III. Stufe. Sie hat zwei Akkordtöne mit der I. gemeinsam und das ist hier ein Mangel. Aber sie hat den Leitton, grenzt also gegen *F*-Dur ab und ihr Fundamentschritt ist relativ stark (Terzenschritt abwärts). Sie
390 müßte also immerhin geeignet sein. Trotzdem ist sie nicht gebräuchlich, und wir werden sie daher auch kaum verwenden, uns aber merken, warum

wir das nicht tun: hauptsächlich, weil sie nicht gebräuchlich ist; das heißt sie könnte gebraucht werden; ihre Wirkung wäre wohl schwächer, vor allem aber ungewohnt. Inwieweit die VII. früher verwendet wurde, habe ich schon angedeutet. Sie bestimmt ja die Tonart, sie führt ja zum Schlußakkord, aber auch sie ist heute ungebräuchlich, und wir lassen sie daher weg. Als Substitut der IV. oder II. kommt sie auch nicht in Betracht, denn sie plaudert schwatzhafterweise das wichtigste Geheimnis der V. Stufe, die ihr folgen sollte, den Leitton, aus; sie nimmt ihr auch die Möglichkeit, da ihre verminderte 400 Quint identisch ist mit der Sept der V. Stufe (in *C*-Dur *f*), als 7-Akkord mit noch stärkerer Wirkung in die I. Stufe zu leiten. Dagegen ist es möglich, der V. Stufe an Stelle der IV. oder II. die VI. vorauszuschicken. Vielleicht liegt auch dieser Verbindung das zugrunde, was die Hypothese der älteren Theorie für Sekundenschritte annimmt: daß sich hier eigentlich ein eine Terz oder eine Quint tiefer liegendes, verschwiegenes Fundament (IV oder II) verbindet. Diese Folge: VI—V—I ist nicht ungebräuchlich, steht uns also zur Verfügung.

Der Schüler übe Kadenzen erst in besonderen Beispielen. Von 410 nun an ist jedes Sätzchen mit einer Kadenz abzuschließen, und dafür sollen noch einige Anweisungen gegeben werden. Es ist ungebräuchlich, den vorletzten Akkord der Kadenz, die V. Stufe, in einer Umkehrung zu bringen. Man wendet gern, das ist ja begreiflich, bei dieser Gelegenheit die stärkste Form an. Dagegen wird sie oft als 7-Akkord gebracht, auch aber nur in der Grundlage. Die II. Stufe jedoch kann sowohl in der Grundlage als auch in Umkehrungen und als 7-Akkord, ebenfalls mit den geeigneten Umkehrungen (also nicht als 2-Akkord) gesetzt werden. Wenig gebräuchlich ist ihr $^{4}_{6}$-Akkord, recht gut aber der $^{3}_{4}$-Akkord. Der 7-Akkord der IV. Stufe kommt wohl selten vor, ist aber gewiß 420 nicht unmöglich. Von den Umkehrungen des Dreiklangs der IV. kommt nur der 6-Akkord, nicht aber der $^{4}_{6}$-Akkord in Betracht. Die Umkehrungen ihres 7-Akkords sind fast ganz ungebräuchlich. Die VI. Stufe ist als 7-Akkord ungeeignet, weil ja ihre Sept behandelt werden müßte. Ebenso sind ihre Umkehrungen kaum brauchbar. Der $^{4}_{6}$-Akkord überhaupt nicht, der 6-Akkord wenig wegen des schwachen Schrittes des *c* ins *g* und der darauffolgenden Wiederholung des *c*. Aber zur Not ginge das immerhin.

83

1.

IV V I

2.

IV V_7 I

3.

IV II V^7 I

4.

VI II^6 V I

5.

7 II^7 V I

6.

VI II^5_6 V I

7.

II^3_4

8.

VI V I

9. moll

IV V I

10.

II^6 V I

11.

12.

13.

II V_7

14.

15.

VI II V I

Der Schüler wird gut tun (um viele Möglichkeiten auszuprobieren) die Kadenzen systematisch zu entwerfen: ähnlich wie er es bei den ersten Übungen nach der Tabelle getan hat. Also zuerst alle Möglichkeiten mit IV—V—I, beispielsweise I—IV—V—I, VI—IV—V—I, III—IV—V—I usw., wobei IV auch abwechselnd in der Grundlage oder als 6-Akkord gebracht werden kann. Dann alles mit II—V—I und VI—V—I. — Über Moll ist nichts besonderes zu sagen; es gilt das gleiche wie für Dur. Daß zum Schluß die V. Stufe mit großer Terz kommt, ist selbstverständlich; denn die große Terz ist ja wegen des Schlusses, wegen der Leittonwirkung da. 430

TRUGSCHLÜSSE

Der Schritt von der V. zur I. Stufe führt den Namen authentischer Schluß, der von der IV. zur I. Plagalschluß. Das sind nur Namen, technische Ausdrücke, mit denen uns nichts gesagt wird, was harmonisch von Bedeutung wäre. Den authentischen Schluß haben wir schon betrachtet. Uns mit dem Plagalschluß zu befassen, haben wir hingegen keinen Anlaß, weil er harmonisch ohne besondere Bedeutung ist. Er kann*) kaum anders auftreten, als nachdem die Bedingungen der Tonartabgrenzung vor ihm durch die bekannten Mittel erfüllt sind, bereichert also unsere Kadenz ihren Hauptzwecken nach nicht. Von harmonisch konstruktiver Bedeutung dagegen sind 10 die sogenannten Trugschlüsse. Darunter versteht man die Ersetzung des zu erwartenden Schrittes V—I durch V—VI oder V—IV. Das ist die Urform: I wird nach V erwartet, aber es kommt nicht, sondern VI oder IV. Aber I wird nach V nur beim Schluß, in der Kadenz erwartet; da es nicht kommt, ist es also doch noch nicht der Schluß, sondern nur ein Trugschluß. Eine Schlußmöglichkeit wird angebahnt, aber nicht ausgenützt. Das ist natürlicherweise eine sehr starke Wirkung, denn sie setzt in die Lage, zum wirklichen Schluß noch einmal zu rüsten, und mit durch die Wiederholung gesteigerter Kraft zu endigen. 20

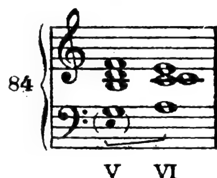
Zunächst führen wir den Trugschluß in die Kadenz ein und nützen ihn zu dem früher genannten Zweck, Verlängerung der Kadenz, aus.

---

*) Wenn er nicht gar bloß einen altertümelnden Anklang an die Kirchentonarten vorstellt.

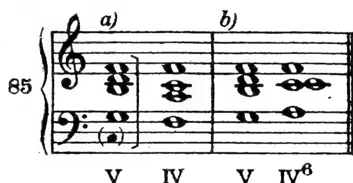
Einiges muß man dabei beachten. Da der Trugschluß die Kadenzstufe V (nicht also ein xbeliebiges V) zum Ausgang nimmt, wird dieses V also vor allem in der Grundlage zu bringen sein. Die Umkehrungen des V sind zu Trugschlußzwecken nur wenig gebräuchlich. Das hindert aber nicht, daß an einer andern Stelle als in der Kadenz die Folge V—VI oder V—IV auch von einer Umkehrung des V ausgehen kann. Dagegen wird gern der 7-Akkord der V. genommen. Darüber ist nun einiges zu sagen; denn der Fall, daß wir einen 7-Akkord anders als mit dem Quartenschritt aufwärts des Fundaments auflösen, kam, aber in anderer Weise, bisher nur bei den Verbindungen von 7-Akkorden untereinander vor.

Bei der Verbindung der V. mit der VI. Stufe (84) kann man sich wieder vorstellen, es verbände sich der Nonenakkord über einem eine Terz tiefer liegenden Fundament, der III. Stufe, mit der VI. Da ergibt es sich dann von selbst, daß die als Non anzusehende Sept und die als Sept anzusehende Quint fallen.



Komplizierter ist es, die gleiche Annahme der Verbindung V—IV zugrunde zu legen, denn die Sept fällt nicht und hätte keine Möglichkeit in das *e* zu gehen, weil es in IV kein *e* gibt (85*a*).

Man wird daher besser tun, sich das anders vorzustellen. Ich habe schon gesagt, daß es verschiedene Arten gibt, die Dissonanz aufzulösen. Sie fallen zu lassen, war eines der Mittel. Bleiben die drei andern Möglichkeiten: sie steigen, liegen oder wegspringen zu lassen. Ist man sich klar darüber, daß die Dissonanzen kaum so entstanden sein dürften, wie unsere Lehrmethode sie der Übersichtlichkeit halber darstellt, nämlich: daß man zu einem Dreiklang noch eine Terz in der Höhe dazufügt, sondern daß sie wahrscheinlich notierte Zufälligkeiten der Melodieführung, Manieren, sind, so begreift man, daß auch die andern Formen der Auflösung stattfinden können. Wie eine Stimme *g*, *f*, *e* gegen ein darüber oder darunter liegendes *e* gehen kann, so kommt sie auch umgekehrt als *e*, *f*, *g* vor (86). Das ist das
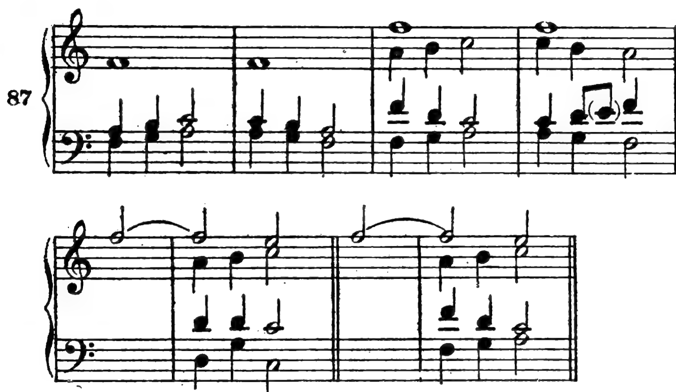


Vorbild für die Auflösung der Dissonanz nach oben und darin ist das Liegenbleiben der Dissonanz inbegriffen: Wenn man nämlich das *e* als Dissonanz ansieht, bleibt nach dem Zusammenklang *e, f* das *e* liegen, während das *f* weitergeht. 60

86



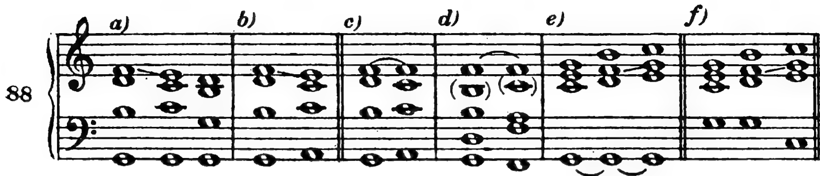
Eine solche Dissonanz nannte man durchgehend, und der alte Kontrapunkt hatte eine Anzahl von Regeln und Bedingungen, die ihre Benützung einschränkten. Stellt man sich nun den 7-Akkord der V. Stufe durch derartige durchgehende Töne entstehend vor,

87

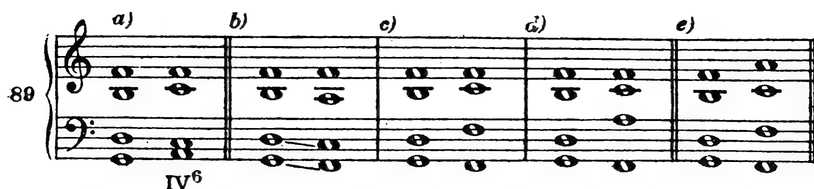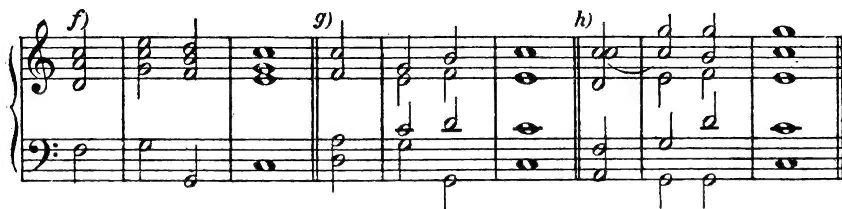


so ist der 7-Akkord ein im Durchgang erscheinendes Phänomen, und von seiner Erscheinungsform werden seine Gesetze abgeleitet. Diese könnten also heißen (soweit sie hier in Betracht kommen): ein Septen- 70 intervall kann aufgelöst werden durch Fallen (88*a*, *b*), Liegenbleiben (88*c*, *d*) oder Steigen (88*e*, *f*) der Sept, wobei dann der Baßton beziehungsweise liegenbleiben oder steigen, steigen oder fallen und liegenbleiben oder wegspringen muß. Hat man sich dann mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß die Dissonanzbehandlung keine so gefährliche Sache ist, und daß die Meisterwerke fast diese Formulierung eines Gesetzes zuließen: Die Dissonanz muß aufgelöst werden, das heißt einem dissonierenden Akkord muß irgendein anderer folgen (womit nämlich gar nichts gesagt wäre, was aber in diesem Falle das

80 Zutreffendste ist), dann ist auch die Auffassung eines zugrunde liegenden Quartenschrittes I—IV für die Auflösung V_7—IV (85) nicht mehr so befremdend: Der Undezimen-Akkord *c—e—g—h—d—f* löst sich bei liegenbleibender Sept in *f—a—c—f* auf.



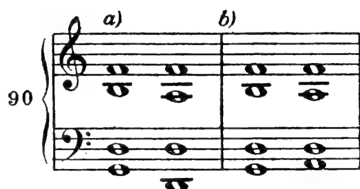
Die Fälle 88*e* und *f* werden gewöhnlich nicht als harmonische angesehen, der in ihnen vorkommende 7-Akkord wegen seiner aufwärtssteigenden Sept als durchgehend. Nichtsdestoweniger verwendete sie die Praxis. Aber die Gesetze der Harmonielehre lauteten: Eine Sept muß fallen, oder wenn sie liegen bleibt, hat der Grundton aufwärts zu schreiten. Später machte man eine Ausnahme (natürlich
90 eine Ausnahme, statt die Regel weit genug zu fassen und den Erscheinungen anzupassen) und sagte: wenn...., so darf.... usw. und gestattete das ausnahmsweise Steigen der Sept zur Erzielung eines vollständigen Akkords. Doch die Regel von der sogenannten „bösen Sieben" (das ist eine Sept, bei der der tiefere Ton fällt, während die Sept liegen bleibt, oder umgekehrt die Sept steigt, während der tiefere Ton liegen bleibt, die sich also in die Oktave auflöst) blieb deswegen doch bestehen. Und es blieb verboten, eine Sept durch Fallen des tiefern Tons oder Steigen der Sept in die Oktav aufzulösen, obwohl der Fall bei selbständiger Führung der Stimmen
100 in den Meisterwerken oft genug vorkommt. Auch der Fall 88*d* ist aus demselben Grund verpönt. Da man aber auf diese Fortschreitung offenbar nicht ganz verzichten konnte, gestattete die Theorie die Auflösung in den 6-Akkord (89*a*), wodurch man allerdings die Stimmführungsschwierigkeiten umging (Quintenvermeidung und Erzielung eines vollständigen Akkords betreffend, 89*b*, *c*, *d*). Dabei wäre die Lösung 89*d* immerhin möglich. Aber heute würde man es ruhig so machen wie bei 89*e*: einfach von der Dissonanz wegspringen, wie es ja von den sehr gebräuchlichen Formen 89*f*, *g*, *h* her bekannt ist.





Aber auch die Verbindung 90*a*, die in den Meisterwerken oft genug vorkam, könnte nur durch eine Ausnahme von der Regel gestattet werden, während sonst als Ersatz 90*b* genügen müßte. 110

Ich hätte am meisten Neigung, die Regel so zu fassen, daß alle diese Ereignisse mitinbegriffen wären. Es entstünde aber die Gefahr, daß ich doch wieder manches Gute (gut ist, was in Meisterwerken vorkommt, aber auch manches, was noch nicht vorkommt) ausschlösse, oder daß ich Ausnahmen konstruieren müßte. 120



Da es jedoch klar ist, daß mindestens diejenigen Regeln bei vorgeschrittenerem Können des Schülers aufgehoben sind, von denen ich nachgewiesen habe, daß und in welchem Sinn sie zu eng oder gar falsch sind, finde ich es für überflüssig, mich um die Aufstellung neuer Regeln besonders zu bemühen. Und ich wähle, wie so oft schon, den Weg: nachdem ich dem Schüler gezeigt habe, inwiefern diese Regeln absolut nicht zwingend sind, setze ich dem Mutwillen, der sich in absoluter Nichtbeachtung austoben möchte, einen Riegel vor, indem ich nach den alten strengen Regeln sein Formgefühl so weit entwickle, daß dieses ihm zur rechten Zeit selbst sagen wird, wie weit er gehen 130 darf, und wie das beschaffen sein muß, was sich über Regeln hinwegsetzen will.

Vorläufig also behandeln wir die Sept nur so wie in 91*a*, verwenden nur die Formen 91*b* (*x* und *y* sind eigentlich nicht als Trug-

91a

V I V VI V III V IV V II

91b

x) y)

V IV V IV V VI V IV V_6 VI

91c

V IV V IV V IV V VI V VI V II V II

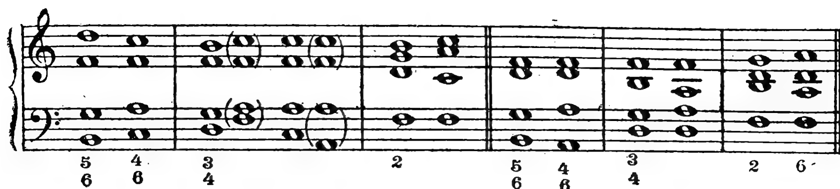
schlüsse anzusehen) und 91*c* (dasselbe vom 7-Akkord aus) und schließen alles, was eine „böse Sieben“ ergibt (Auflösung in die Oktav: 92), aus.

Sofern es sich nicht um den Trugschluß handelt, jenen Trugschluß, den wir als ein spezifisches Mittel der Kadenz erkannt haben, können diese Verbindungen auch von Umkehrungen der 7-Akkorde (93)

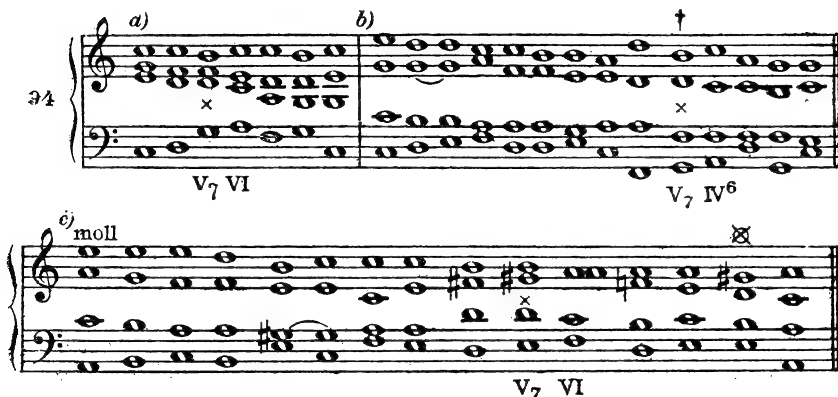
92

140

93



ausgehen, nur werden vielleicht jene Fälle, die in einen $^{4}_{6}$-Akkord münden, mit einiger Vorsicht zu behandeln sein. Denn der $^{4}_{6}$-Akkord hat, worüber schon gesprochen wurde, in einem bestimmten Zusammenhang eine sehr wichtige Funktion und wird in diesem Sinne geradezu klischeeartig angewendet; daher kommt es, daß jeder $^{4}_{6}$-Akkord, auch wenn er nur in beiläufig ähnlichem Zusammenhang auftritt, die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und die Erwartung gewisser Folgen erweckt.



In Notenbeispiel 94 wurden bei × Trugschlüsse des Dominant-7-Akkords verwendet. Bei ⊗ und † wurde der Dominant-7-Akkord ohne Vorbereitung eingeführt. Ich habe schon früher angekündigt, daß wir die 7-Akkorde später auch frei behandeln werden.*) Einstweilen mag für den Dominant-7-Akkord gestattet sein, ihn ohne Vorbereitung zu bringen. Insbesondere wird die Vorbereitung unterbleiben können, wenn sich die Sept, wie in 94*c*, im Durchgang einstellt (melodische Rechtfertigung). Einige andere Fälle einer solchen durchgehenden Sept zeigt Notenbeispiel 95, wo auch andere 7-Akkorde durch Durchgang entstehen.

150

---

*) Die unvorbereitete Anwendung der verminderten Quint wird im folgenden Kapitel erörtert.

95

a) b) oder: c) d) e)

Terzverdopplung

III$^3_4$ VI III$^3_4$ VI III VI I^7 IV I^7 II

25

f) g) h) i) k)

I$^5_6$ IV IV$_7$ V V^7 VI VI^7 II VII$_7$ III
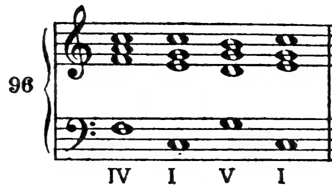
l) m) n) o) p)

VI I^7 IV I V$_7$ VI II VI II VII$_7$ II^7

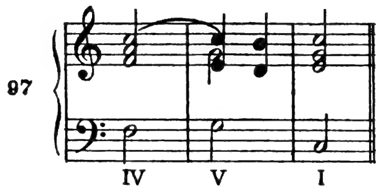
Diese freiere Behandlung der 7-Akkorde ergibt sich bei uns nicht 160 als Ausnahme von der Regel, sondern beruht auf den wichtigen, hier wiederholt vorgebrachten Annahmen und Erkenntnissen über die mehrfache Entstehung der Dissonanz und ihres nur graduellen Unterschiedes von der Konsonanz. Durch diese beiden Voraussetzungen waren wir imstande, das Gesetz der Dissonanzauflösung in eine geringe Anzahl von Anweisungen zur Dissonanzbehandlung zu zerlegen, welche den Tatsachen der Kunst gerecht werden.

DER $\frac{4}{6}$-AKKORD IN DER KADENZ

Die Kadenzen können noch erweitert werden, indem vor die V. Stufe die I. eingeschoben wird (also nach der IV. oder II.). Die Urform hiefür mag die Kadenz I—V—I gewesen sein, die wir (Seite 160) als die erste, einfachste Kadenz bezeichneten.



Aber das wird auch anders erklärt, nämlich so: IV—V—I.



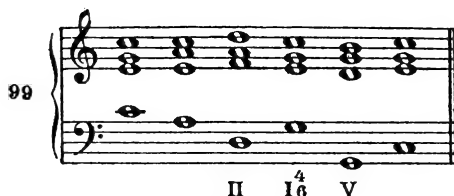
Wenn V kommen soll, bleibt das *c* (manierenartig) hängen, und das *f* geht (ebenfalls manierenartig) durch *e* ins *d*. Das *a* hingegen begibt sich sofort an seinen Platz, indem es in das akkordgemäße *g* geht. Das *e* ist also eine Durchgangsnote; die Form, in der das *c* seinen Schritt ins *h* verzögert, Dissonanz wird, die sich auflösen muß, nennt man Vorhalt. Darüber später mehr. Diese Auslegung hat viel für sich. Mir erscheint es jedoch wahrscheinlich, daß, obwohl jede der beiden gezeigten Arten allein den $\frac{4}{6}$-Akkord hervorrufen könnte, die Vereinigung der beiden Ideen zu dieser Kadenzform geführt hat. Im ersten Fall (96) genügt es, zu erkennen, daß das zweimal erscheinende *c* des Basses eine unangenehme Wiederholung ist, der man durch eine Umkehrung beikommen kann. Es könnte der 6-Akkord ebensogut stehen, was auch manchmal vorkommt. Aber der $\frac{4}{6}$-Akkord, den man ja als eine Art Dissonanz aufgefaßt hat, der sich auflösen soll, und der sich gern in die V. Stufe auflöst, ist geeigneter, weil er nahezu erzwingt, was der 6-Akkord nur gerade zuläßt. Doch auch die andere Betrachtungsart überzeugt. Der Vorhalt ruft Spannung hervor, dieser wird die Auflösung gerecht; die Auflösung erfolgt in den zweckgeeigneten Akkord, dessen Auftreten durch eine so sorgfältige Vorbereitung den Anschein der Notwendigkeit gewinnt und dadurch ein erhöhtes Befriedigungsgefühl erregt.

98

a) IV I^4_6 b) IV I^4_6

c) II I^4_6 d) II^5_6 I^4_6 e) VI I^4_6

Hier sind einige Formen der Verwendung des $^4_6$-Akkords angeführt, die auch zeigen, daß die eine Ableitung, wonach der $^4_6$-Akkord durch Durchgang und Vorhalt entsteht, zur Erklärung nicht allein genügt (98 *b*, *c* und *d*). Bei 98*b* kann von einem vorgehaltenen *c* nicht gesprochen werden, weil die zu dieser Erklärung nötige Auflösung fehlt (im Tenor). Von einem durchgehenden *e* nicht, weil das *e* nach *g* aufwärts geht. Bei 98*c* findet zwar der Vorhalt statt, aber nicht der Durchgang; ebenso bei 98*d*. Denkt man aber an die andere Erklärung, so ist der $^4_6$-Akkord ohne weiteres einzusehen. Für die Beurteilung der Fundamentfolgen ist die Frage der Entstehung gleichgültig. Bei der Art, ihn als Vorhalt und Durchgang aufzufassen, ergeben sich (da der $^4_6$-Akkord hier nicht als selbständige Erscheinung zu zählen ist) diese Stufenzahlen: IV (I^4_6)—V—I oder II (I^4_6)—V—I oder VI (I^4_6)—V—I, also lauter starke Schritte. Faßt man aber den $^4_6$-Akkord als I auf, so ergeben sich: IV—I—V—I; II—I—V—I; VI—I—V—I, wobei viele fallende Schritte vorliegen. Das wird aber wettgemacht durch den quasi dissonierenden Charakter des $^4_6$-Akkords. Nimmt man an, daß die bekannte Wirkung dieser Form des $^4_6$-Akkords es ermöglicht, von seiner Entstehung abzusehen und ihn klischeeartig anzureihen, auch wenn das Vorhergehende nicht genau so ist, wie es der Entstehung nach sein müßte, sondern nur ähnlich, so erklärt sich auch die bei 99 gezeigte Freiheit, wo in den $^4_6$-Akkord von der Grundlage der II. Stufe aus sogar hineingesprungen wird: eine sehr gebräuchliche Schlußform.



Um die durch das Liegenbleiben des *g* entstehende Monotonie zu vermeiden (die übrigens nicht sehr gefährlich ist), läßt man den Baß gern durch einen Oktavensprung einen Lagenwechsel vornehmen.

Ich habe wiederholt erwähnt, daß dem $\frac{4}{6}$-Akkord eine eigentümliche Stellung zukommt, und habe gezeigt, daß man es dahingestellt sein lassen muß, ob er die seiner Konstitution oder der Konvention verdankt. Diese Stellung, von der so oft die Rede war, ist eben die, die jetzt gezeigt wurde, nämlich die in der Kadenz, als Aufhaltung, als Hemmung sozusagen vor dem Erscheinen des Dominant-(7-)Akkords. Da diese Form die Wirkung eines Klischees angenommen hat, dessen Anführung die Erwartung einer gewissen Folge erweckt, erklärt es sich von selbst, warum man einen solchen Akkord in jenen Fällen, wo er nicht diese Folgen hat, vorsichtig behandeln muß: weil eben das Erscheinen der erwarteten Folge vermieden werden muß und die Enttäuschung, die das mit sich bringt, leicht zu Unebenheiten führen könnte. Allerdings können solche Unebenheiten von Reiz sein; das sind aber Wirkungen, die der Schüler einstweilen nicht anstreben kann. 60

FREIERE BEHANDLUNG DER VII. STUFE IN DUR UND MOLL

Als einfachste Art der Dissonanzbehandlung erkannten wir bei der VII. Stufe in Dur die Vorbereitung und Auflösung. Nun haben wir bei den 7-Akkorden gesehen, wie die Dissonanz ohne Vorbereitung erscheinen kann, wenn sie im Durchgang auftritt, und wie die Auflösung auch auf andere Art erfolgen kann als durch den Quartensprung aufwärts des Fundaments. Das läßt sich auf den verminderten Dreiklang anwenden, wodurch jene Formen zugänglich werden, die in der Praxis häufiger vorkommen als die von uns zuerst behandelte.

100 a) b) c) d)
VII6 I 6
e) f)
6

Stellt man sich den Gang zweier Stimmen so vor wie bei Notenbeispiel 100*a*, *c* und *f*, dann wird es begreiflich, daß ein auf dem *d* erscheinender 6-Akkord der VII. Stufe durch die melodische Führung dieser Stimmen ebenso gerechtfertigt ist wie sonst durch die Vorbereitung. Dabei ergibt dann 100*e* ein Bild, welches den strengen Satz-Regeln des Kontrapunkts und dem Vorkommen in der ältern Musik entspricht, aber in krassem Gegensatz zu dem steht, was wir bisher getan haben. Die verminderte Quint nämlich ist nicht nur nicht vorbereitet und aufgelöst, sondern sogar verdoppelt!

Ich führe einige der gebräuchlichsten Verbindungen des Dreiklangs der VII. Stufe an und erwähne allgemein, daß die Grundlage und der $\frac{4}{6}$-Akkord ungebräuchlich sind; allein der 6-Akkord findet sich oft.

In der Verbindung VII—I ist die Funktion der VII. so, daß man sie als Stellvertreter der V. auffassen muß, wodurch sie sich hauptsächlich von unserem bisherigen VII—III unterscheidet. Das regt dazu an, die von V aus gebräuchlichen Schritte auch von VII, von seinem Stellvertreter aus zu probieren: VII—VI, VII—IV, VII—II.

101

a) VI VII_6 I_6 b) II_6 VII_6 VI c) II^6 VII_6 IV^4_6 d) IV^6 VII_6 II_6

Dieselbe Behandlung lassen natürlicherweise auch die verminderten Dreiklänge in Moll zu, die auf der II., VI. und VII. Stufe.

102

I VII_6 I_6 VI VII_6 IV^4_6 IV VII_6 VI_6 VII_6 VI_6 V_2 I_6

VI VII_6 I_6 II VII_6 VI_6 II V I II III II I

!!

II I^4_6 V I II VI VI VII I VI V VI III

Die Wendepunktgesetze müssen dabei unbedingt berücksichtigt werden.

Besonders häufiger und vielseitiger Gebrauch wird von dem 7-Akkord der VII. Stufe in Dur respektive der II. in Moll gemacht. Das wird bei den Modulationen gezeigt werden. Über den 7-Akkord der VII. Stufe in Moll, den sogenannten verminderten 7-Akkord, sei einstweilen folgendes gesagt: Auf Grund unserer ersten Betrachtungen konnten wir ihn nur mit der III. Stufe verbinden (Quartensprung aufwärts des Fundaments), wie in Notenbeispiel 103 *a, b, c, d.* Jetzt zeigen sich aber bereits einige von den Möglichkeiten, die dieser äußerst vieldeutige Akkord zuläßt.

103

a) VII III b) VII III c) VII III d) VII III e) VII$_7$ I f) VII$^5_6$ I

g) VII$^5_6$ I$_6$ h) VII$^5_6$ I$_6$ i) VII$^3_4$ I$_6$ k) VII$^3_4$ I^6 l) VII$^3_4$ I$^4_6$ m) VII^2 I$^4_6$

n) VII$_7$ VI$_6$ o) VII$_7$ IV$^4_6$ p) VII$_7$ III$^3_4$ qu) VII$_7$ V$^5_6$ r) VII$_2$ VI s) VII$_2$ IV$_6$ t) VII$_2$ V$_7$

Bei einigen Verbindungen des verminderten 7-Akkords entstehen verdeckte Quinten, wie bei 103 *f* und *g*. Deshalb müßte manche Verbindung (103 *f*) ganz wegbleiben oder bei andern (103 *g*) die Terz verdoppelt werden, wie in 103 *h*. Aber diese verdeckten Quinten kommen in Meisterwerken so oft vor und werden so selten vermieden, daß ich es für überflüssig halte, ihre Vermeidung zu verlangen. Dagegen lege

ich dem Schüler nahe, aus Gründen, die noch später erörtert werden sollen, von jenen Verbindungen der VII. Stufe, die sich in den $^{4}_{6}$-Akkord der I. auflösen, abzusehen (103 *l* und *m*). Bei der Verbindung des verminderten 7-Akkords wird man wohl auch am besten die Stimmen den nächsten Weg gehen lassen; aber in Notenbeispiel 104 sind einige Verbindungen dargestellt, die häufig vorkommen, bei denen die Stimmen springen. 50

104 a) b) c)

VII^{5}_{6} VI^{4}_{6} VII_{7} IV^{4}_{6} VII^{5}_{6} VI^{4}_{6}

Es werden sich später noch manche Gründe dafür zeigen, warum es beim verminderten 7-Akkord mehr als bei andern Akkorden möglich ist, an Stelle der einfachsten Stimmführung sprunghafte anzuwenden. Hier genügt einstweilen die oft gewählte Begründung: die Verbindung ist bekannt. Die Stimmen müssen also nicht sklavisch der Akkorderfüllung dienen, sondern können eventuellen melodischen Bedürfnissen gehorchen.

MODULATION

Man kann annehmen, daß die Tonalität eine Funktion des Grundtons ist, das heißt: alles, was sie ausmacht, geht von ihm aus und rückbezieht sich auf ihn. Was aber von ihm ausgeht, hat, obwohl es sich rückbezieht, individuelles Leben — innerhalb gewisser Grenzen; ist abhängig, bis zu einem gewissen Grade aber auch unabhängig. Was ihm am nächsten liegt, hat die meiste Affinität zu ihm; was ferner liegt, geringere. Folgt man, sein Gebiet durchstreifend, den Spuren seiner Wirkung, so gelangt man leicht an jene Grenzen, wo die Anziehungskraft des Mittelpunktes schwächer ist, wo die Macht des Beherrschenden
10 nachläßt und das Selbstbestimmungsrecht des Halbfreien unter gewissen Umständen Umwälzungen, Veränderungen in der Konstitution des ganzen Gebildes hervorrufen kann. Solcher Gebiete, die sich das eine Mal neutral, das andere Mal revolutionär verhalten, sind zwei zu unterscheiden: Oberdominantregion und Unterdominantregion. Sie eng zu begrenzen ist nicht möglich, denn ihre immerhin starke Beziehung zum Grundton und die Wirkung ihrer eigenen Triebe, die auch Beziehungen untereinander schafft, zeigt Verhältnisse, deren graphische Darstellung in zwei Dimensionen nicht möglich wäre. Jedenfalls ergäbe sie eine in sich zurückkehrende Linie, die aber Abzweigungen hätte,
20 Verkehrsadern von jedem Punkt nach allen Richtungen bildend. Beiläufig läßt sich das aber so sagen: der Unterdominantregion gehören an: die IV und ihr Stellvertreter, die II. Der Oberdominantregion die V und die ihr ähnliche III. Relativ neutral verhalten sich: die VI und VII, die wechselweise beiden Regionen angehören können oder von der einen zur andern überleiten. So schafft beispielsweise die Folge III—VI die Möglichkeit, zu IV oder II, II—VII die Möglichkeit, zu III überzugehen. Und II, das Stellvertreter von IV ist, leitet, indem ihm V folgt, in die Oberdominantregion. Aber V geht lieber nach III oder I als nach II oder IV, und IV lieber nach II oder VII als nach V.
30 IV und V, die beiden Hauptvertreter ihrer Regionen, haben die stärkste Abneigung gegeneinander und, im Verhältnis genommen, neben I den

stärksten Willen im ganzen Bezirk. Die Feststellung von Grenzen in einem Bezirk, in dem es so viele Übergänge gibt, mag ein vergebliches Bemühen sein. Denn die Unterschiede in den Neigungen und Wirkungen sind vielleicht zu subtil. Aber trotz aller Übergänge sind sie, wenn auch fein gezeichnet, vorhanden. Und sie zu erkennen ist von Nutzen, wie sich später zeigen wird. Wichtig daran ist vorläufig für uns, zu erkennen, wie das Nachlassen der Affinität der Nebendreiklänge zum Grundton gewisse Harmoniefolgen ermöglicht, deren Rückbeziehung auf den Grundton die Aufwendung besonderer Mittel erforderlich macht. 40 Wichtig für uns ist, zu erkennen, daß es in der Tonalität Gebiete gibt, die, solange sie unter dem Zwang stehen, neutral bleiben, aber bereit sind, den Verlockungen einer Nachbartonalität zu erliegen, so wie die Herrschaft des Grundtons auch nur einen Augenblick nachläßt. Auch wenn man nicht jeden Akkord, der auf die I. Stufe folgt, als beginnendes Verlassen der Tonalität (wenn auch mit Rückbeziehung) ansehen will, so muß konstatiert werden, daß der starke Wille der relativen Beherrscher der Ober- und Unterdominantregion und die Neigung der neutralen Akkorde, sich diesem ebenso anzupassen wie eventuell auch dem Willen einer andern Nachbartonalität, die Gefahr einer Lockerung des Bandes 50 begünstigen. Daraus, und aus der Neigung jeder Stufe, Grundton zu werden oder wenigstens in einem andern Bezirk eine bedeutendere Stellung zu gewinnen, entsteht ein Kampfspiel, das den Reiz des Harmonischen innerhalb der Tonalität ausmacht. Die Selbständigkeitsgelüste der zwei Nächststärksten im Gebiet, die Meuterei der loser gebundenen Elemente, die gelegentlichen kleinen Siege und Errungenschaften der streitenden Parteien, ihre schließliche Unterwerfung unter den Hauptwillen und Sammlung zu einer gemeinsamen Funktion; diese Bewegung, ein Spiegelbild unseres eigenen menschlichen Getriebes, ist es, die uns als Leben empfinden läßt, was wir als Kunst schaffen. 60

Jeder Akkord also, der neben den Hauptton gesetzt wird, hat mindestens ebenso die Neigung, von ihm wegzuführen, wie zu ihm zurückzukehren. Und soll Leben, soll ein Kunstwerk entstehen, so muß dieser bewegungszeugende Konflikt angegangen werden. Die Tonalität muß in Gefahr gebracht werden, ihre Herrschaft zu verlieren, den Selbständigkeitsgelüsten und Meutereibestrebungen muß Gelegenheit gegeben werden, sich zu betätigen, man muß sie ihre Siege erzielen lassen, ihnen gelegentlich eine Gebietsvergrößerung gönnen, weil es

einem Herrscher nur Vergnügen machen kann, Lebende zu beherrschen;
70 und Lebende wollen rauben.

So entspringen vielleicht die aufrührerischen Bestrebungen der Untergebenen ebenso wie ihren eigenen Neigungen dem Herrscherbedürfnis des Tyrannen; dieses wird nicht befriedigt ohne jene. Und so erklärt sich die Ausweichung vom Hauptton als ein Bedürfnis des Hapttons selbst, in welchem ja in seiner Obertonreihe ganz genau derselbe Konflikt, sozusagen in einer andern Ebene, vorbildlich enthalten ist. Sogar das scheinbar vollständige Verlassen der Tonalität entpuppt sich als ein Mittel, den Sieg des Grundtons um so glänzender zu gestalten. Und erkennt man, wie jeder andere Akkord, neben den
80 Hauptton gestellt, eine Modulation, wenn schon nicht hervorruft, so doch begünstigt, so wird klar, daß auch die Ausweichungen in entferntere Gebiete dem Grundton organisch sein mögen: entfernter organisch. Sie auf den Hauptton zu beziehen ist schwieriger, aber nicht unmöglich. Die Mittel, die der Hauptton aufzuwenden hat, sich seiner Herrschaft über sie zu bemächtigen, müssen eben stärker, gewalttätiger sein; der gewalttätigeren Natur der Emanzipationslüsternen entsprechend. Und je größer der Vorsprung ist, den der Grundton den sich ihm Entziehenden gewährt, in desto stürmischerem Siebenmeilenstiefellauf wird er bestrebt sein müssen, sie wieder einzufangen. Je größer diese
90 Anstrengung war, desto überwältigender die Wirkung des Sieges.

Folgt man also mit Recht den Neigungen der Satrapen, so erkennt man die Notwendigkeit und die Möglichkeit der Ausweichungen, der Modulation. Die sind ohne Grenzen, sofern die Macht der Tonalität ohne Grenzen ist. Hätte diese Macht Grenzen, würde es nichts nützen, die Neigungen der Nebenklänge zu unterdrücken; sie müßten doch den Verband sprengen, denn sie haben keine Grenzen. Es fragt sich also: ist sie stark genug, alles zu bewältigen oder nicht?

Beides; sie kann stark genug sein, sie kann auch zu schwach sein. Glaubt sie an sich, dann ist sie stark genug. Zweifelt sie an ihrem
100 Gottesgnadentum, dann ist sie zu schwach. Tritt sie von vornherein autokratisch auf mit dem Glauben an ihre Bestimmung, dann wird sie siegen. Aber sie kann auch skeptisch sein, kann erkannt haben, daß alles, was man als Wohl der Untergebenen bezeichnet, nur ihr eigenes Wohl ist; kann erkannt haben, wie ihre Vorherrschaft für das Gedeihen und Wachsen des Ganzen nicht unbedingt nötig ist. Daß sie zwar

zulässig, aber nicht unerläßlich ist. Daß ihre Autokratie zwar ein Band sein kann, das zusammenhält, daß aber das Wegfallen dieses Bandes das selbsttätige Funktionieren anderer Bänder begünstige; daß, wenn die Gesetze, welche von ihr ausgehen, die Gesetze des Autokraten, aufgehoben würden, ihr früheres Gebiet darum nicht in Zuchtlosigkeit versinken müßte, sondern automatisch, dem eigenen Trieb folgend, sich die Gesetze gäbe, die seiner Natur entsprechen; daß nicht Anarchie einträte, sondern eine neue Form von Ordnung. Aber sie darf hinzufügen, daß diese neue Ordnung bald der alten ähnlich sehen wird, bis sie ihr wieder vollkommen gleicht: denn diese Ordnung ist so gottgewollt, wie der Wechsel, der immer wieder zu ihr zurückführt. 110

Es können also von dem Wesen der Akkorde und ihrem Verhältnis zum Grundton Erkenntnisse abgeleitet werden, die zur Konstatierung folgender Funktionen führen:

1. Die Abweichungen vom Grundton und sein Auftreten sind derart, daß trotz aller aufgewendeten, noch so entfernt liegenden Neubildungen der Nebentöne die Tonalität schließlich siegt. Das wäre dann eigentlich eine erweiterte Kadenz, wie sie im Grunde jedem noch so großen Tonstück als harmonischer Plan dient. 120
2. Die Abweichungen führen zur Erreichung einer neuen Tonalität. Das ist der Fall, wie er im Laufe eines Stückes fortwährend, da aber nur scheinbar vorkommt, denn diese neue Tonalität hat in einem geschlossenen Stück nicht selbständige Bedeutung, sondern ist nur eine ausgeführtere Form der Triebe der Nebenklänge, die im tonartlich geschlossenen Stück dennoch immer Nebenklänge bleiben. 130
3. Der Grundton tritt von vornherein nicht eindeutig bestimmend auf, sondern läßt die Rivalität anderer Grundtöne neben sich aufkommen. Die Tonalität wird sozusagen schwebend erhalten, der Sieg kann dann einem der Rivalen zufallen, muß aber nicht.
4. Die harmonische Disposition neigt von vornherein nicht dazu, die Vorherrschaft eines Grundtons aufkommen zu lassen. Es entstehen Gebilde, deren Gesetze nicht von einem Zentrum auszugehen scheinen, mindestens aber ist dieses Zentrum nicht ein Grundton. 140

Die beiden ersten Funktionen werden wir zunächst betrachten. Die dritte und vierte, soweit sich dafür Anweisungen sagen lassen, erst viel später. Die erste werden wir als Erweiterung der Kadenz ausüben, sowie uns reichere harmonische Mittel zur Verfügung stehen. Die zweite, die man Modulation nennt, soll unsere nächste Aufgabe sein.

Die Kadenz war das Mittel, die Tonart zu befestigen, die Modulation bezweckt, sie zu verlassen. War es bei der Kadenz notwendig, gewisse Akkorde, die die Tonart eng begrenzen, in einer bestimmten
150 Folge aneinanderzureihen, so wird man, um eine Modulation zu erzielen, das Entgegengesetzte zu tun haben: diese Akkorde zu vermeiden, respektive solche Akkordfolgen zu bilden, die die Ausgangstonart nicht begrenzen, und weiter sogar solche, die eine andere Tonart begrenzen. Ist durch das Ausbleiben jener Elemente, die die Ausgangstonart ausdrücken, die Fessel der Tonalität gelockert, dann kann die Zieltonart durch die gleichen Mittel herbeigeführt werden, mit denen die Ausgangstonart gesagt wurde; nur muß man sie nun auf die Zwecke der Zieltonart hin transponieren. Diese Modulationsmittel werden entweder direkt oder auf kleineren und größeren Umwegen bis zu jenem Punkt
160 führen, wo eine Kadenz die Befestigung der Zieltonart besorgt. In drei Teile werden also die Sätzchen zerfallen, in denen wir die Modulationen darstellen:

1. Ausdrücken der Tonart und Anführung solcher (neutraler) Akkorde, die die Wendung zulassen (das brauchen nicht viele Akkorde zu sein; manchmal genügt die I. Stufe der Ausgangstonart, die oft beides gleichzeitig ist: tonartausdrückender, wie neutraler Akkord);
2. der eigentliche Modulationsteil, der Modulationsakkord, und eventuell diejenigen Akkorde, die zu seiner Einführung nötig
170 sind;
3. die Befestigung, Kadenz der Zieltonart.

Welche Akkorde geeignet sind, obwohl sie noch nicht die Tonart verlassen, den Satz so zu wenden, daß der Modulationsakkord die Entscheidung herbeiführen kann, ergibt sich aus der gleichen Betrachtung, durch die wir früher die kadenzfähigen Akkorde gewonnen haben. Handelte es sich damals darum, die Tonart gegen jene Verwandten abzugrenzen, in die die Neigungen der leitereigenen Stufen sie zu leicht hinübergleiten ließen, wird es sich hier darum handeln, diesen

Neigungen im Gegenteil nachzugeben. Die einfachsten Modulationen, die man dadurch ermöglicht, sind dann: in die parallele Molltonart, in die obere und untere Quint und in deren parallele Molltonarten. 180

Also von *C*-Dur: die Paralleltonart *A*-Moll, die eine Quint höherliegende *G*-Dur (mit *E*-Moll), die eine Quint tieferliegende *F*-Dur (mit *D*-Moll). Durtonarten, die sich, wie diese, von *C*-Dur nur durch je eine Vorzeichnung unterscheiden (die parallelen Molltonarten sind, wie wir erkannt haben, nur besondere Formen innerhalb der Durtonarten), zu einer Ausgangstonart in diesem Verhältnis stehen (Grundton eine Quint tiefer oder eine Quint höher), nennt man Tonarten des ersten Quintenzirkels. (Die Molltonarten werden auf die parallelen Durtonarten bezogen und ihr Verwandtschaftsgrad benannt nach der Verwandtschaft der parallelen Durtonarten.) 190

Der Ausdruck Quintenzirkel kommt daher, daß man die Namen der Tonarten in der Weise auf einen Kreis (Zirkel) aufschrieb, daß die gleichweiten Abstände nebeneinanderliegender Punkte den quintweisen Abständen solcher nahverwandter Tonarten entsprachen. Die Tonarten folgen einander dann in Abständen von Quinten: *C*, *G*, *D*, *A* usw. und kehren auf diesem Weg wieder zum Ausgangspunkt zurück. Dieses Zurückkehren hat Ähnlichkeit mit der Kreislinie (die auch in sich selbst zurückkehrt). Geht man in der einen Richtung des Kreises (*C*, *G*, *D*, *A* usw.), so ist das der Quintenzirkel, oder wie ich lieber sage: Quintenzirkel aufwärts, weil es die über dem Ausgangspunkt sich aufbauenden Quinten sind. Geht man in der entgegengesetzten Richtung des Kreises, so erhält man *C*, *F*, *B*, *Es* usw., was manche den Quartenzirkel nennen, was aber wenig Sinn hat, denn *C*, *G* ist Quint nach oben oder Quart nach unten und *C*, *F* Quint nach unten oder Quart nach oben. Deshalb nenne ich die entgegengesetzte Richtung lieber Quintenzirkel abwärts*). 200

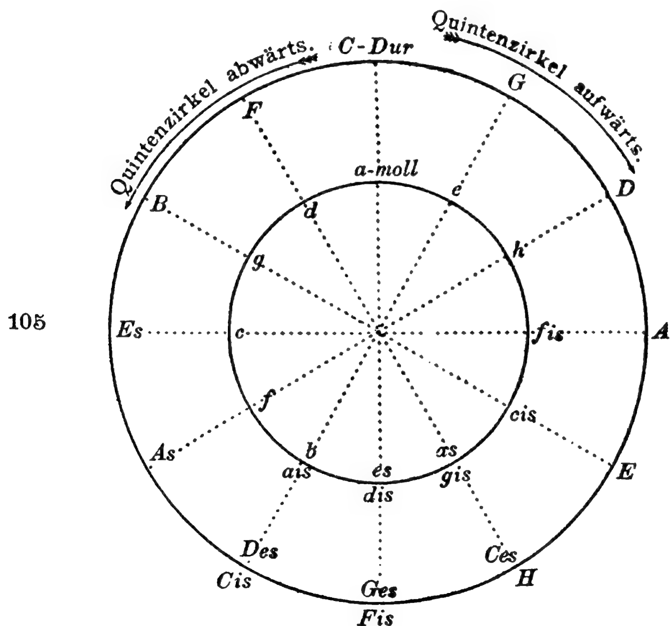
*) An gewissen Stellen des Quintenzirkels muß eine sogenannte enharmonische Verwechslung eintreten. Diese beruht auf dem Umstand, daß in unserer Notenschrift bekanntlich jede Tonhöhe je durch zwei oder mehrere Schriftzeichen ausgedrückt werden kann. So ist *cis* gleich *des*, *fis* gleich *ges*, *f* gleich *eis* oder *geses* usw. Ebenso verhält es sich mit Akkorden (*dis—fisis—ais* ist gleich *es—g—b*, *h—dis—fis* ist gleich *ces—es—ges* etc.), mit ganzen Tonarten (*Ges*-Dur = *Fis*-Dur, *As*-Moll = *Gis*-Moll, *Des*-Dur = *Cis*-Dur etc.) und auch mit Tonfolgen

(ein Gang *dis—fis - e—cis—dis* z. B. lautet enharmonisch verwechselt *es—ges—*
—fes—des—es). Der Zweck dieser enharmonischen Verwechslungen ist in erster Linie, der Lesbarkeit durch ein möglichst einfaches Notenbild entgegenzukommen, und erst in zweiter Linie die sogenannte Orthographie. Wo im Laufe eines Satzes (bei uns kann die Notwendigkeit dazu vorläufig nicht eintreten) sich ein zu kompliziertes Notenbild einstellt, wird zur enharmonischen Verwechslung am besten ein Punkt zum Wenden benützt, wo ein mehrdeutiger Akkord eine andere Schreibweise zuläßt. Ich finde, man muß mit der sogenannten Orthographie nicht allzu ängstlich sein. Das wesentlichste scheint mir das einfache Notenbild. Wenn behauptet wird, der Zweck und Sinn der Orthographie sei, die Abstammung der Akkorde zu zeigen, so finde ich dagegen, daß bei einfachen Vorgängen die Abstammung auch ohne verzwicktes Notenbild klar ist; bei komplizierten aber, da wo sich der Sinn des Vorgangs eher dem Leser als dem Spieler erschließt, finde ich die Rücksicht auf den Spieler wichtiger, ziehe daher das einfache Notenbild unbedingt vor. Der Spieler hat keine Zeit, er muß im Takt bleiben! Nun macht es aber einen ebenso verwirrenden Eindruck, wenn bei raschem Harmoniewechsel allzu hart nebeneinander und allzuoft wechselnd ♭, ♯, ♭♭, und × stehen. Deshalb ist es gut, womöglich immer eine größere Partie auf die durchschnittliche Vorzeichnung einer Tonart zu beziehen, womöglich auf die fürs ganze Stück vorgezeichnete. Jedenfalls aber ist dabei dem Notenbild der Vorzug zu geben, das weniger ♯ oder ♭ und womöglich keine ♭♭ und × enthält. In sehr komplizierten Fällen ist es oft kaum möglich, wirklich Einfaches zu finden. Das liegt an der Unzulänglichkeit unserer Schrift, die von der *C*-Dur-Skala ausgeht, statt von der chromatischen Skala, die *cis* (*des*) nicht für einen selbständigen Ton ansieht, sondern für von *c* (oder *d*) abgeleitet, und ihm deshalb auch keine eigene Stellung im Raum und keinen eigenen Namen gibt.

Das sind natürlich Schwierigkeiten, die für uns noch lange nicht in Betracht kommen. Ich erwähne sie nur deshalb, weil ich eben irgendwo gelesen habe, der Ausdruck Quintenzirkel sei nicht ganz zutreffend. Die Namen der Tonarten sollten eigentlich auf eine Spirale aufgezeichnet werden, weil *Ces*-Dur und *H*-Dur nicht dasselbe seien; weder der Entstehung nach, noch nach den Schwingungszahlen; die Linie kehre also nicht genau in sich selbst zurück. Das ist merkwürdig: in dem ganzen Buch wird kaum eine Beobachtung gemacht, der wirklich der natürliche Ton zugrunde liegt, oder wenigstens (ganz gelesen habe ich es nicht, das ist mir zu fad; nur darin geblättert) niemals der richtig zu Ende gedachte Schluß daraus gezogen. Aber gerade hier, wo es sich um das musikalische Verhältnis der Tonarten handelt — bitte: um das musikalische, also der temperierten Tonarten —, ja, genau genommen, nicht einmal darum, sondern nur um dessen schriftliche Notierung! Gerade hier sollte der natürliche Ton in Frage kommen, wo doch in der temperierten Skala die Oktaven, vor allem die Oktaven, rein sind, also *H*-Dur wirklich mit *Ces*-Dur als identisch angenommen wird? Auf die Art ist es leicht, Theoretiker zu sein! Ich kann zwar wirklich komponieren, aber ich bin kein Theoretiker, sondern unterrichte nur das Komponierhandwerk.

Der Quintenzirkel drückt bis zu einem gewissen Grad die Verwandtschaft zweier Tonarten aus. Aber nicht durchaus. Es ist klar, daß zwei Tonarten, die nur durch eine Vorzeichnung voneinander verschieden sind, leicht näher verwandt sein können als solche, die sich durch fünf Vorzeichen unterscheiden. Also daß *B*-Dur und *Es*-Dur näher verwandt sind als *B*-Dur und *A*-Dur. Demnach sollten auch *C*-Dur und *D*-Dur näher verwandt sein als *C*-Dur und *A*-Dur oder *E*-Dur. Das stimmt aber nicht ganz. Denn für die Verwandtschaft kommt nicht nur der eine Umstand der Vorzeichnung in Betracht, sondern auch noch andere, später näher zu erörternde. So haben beispielsweise *C*-Dur und *A*-Dur durch *A*-Moll eine Verwandtschaft, die, wie sich zeigen wird, stärker ist als die des *C*-Dur mit *D*-Dur. Wir werden uns daher des Quintenzirkels nicht so sehr ausschließlich zur Bestimmung des Verwandtschaftsgrades, was eine Wertung wäre, bedienen, als vielmehr um den Abstand zu messen, um uns der Mittel besser erinnern zu können, die für diesen Fall als zweckmäßig erkannt wurden.

105



Es würde beispielsweise aus unserem Quintenzirkel zu ersehen sein, daß *H*-Dur und *As*-Dur neun Quinten voneinander abstehen,

wenn man nämlich von *As*-Dur ausgeht (oder von *H*-Dur in der umgekehrten Richtung, im Quintenzirkel abwärts), aber nur drei Quinten, wenn man von *H*-Dur im Sinne des Uhrzeigers geht oder 230 von *As*-Dur im Quintenzirkel abwärts. Im allgemeinen wird man für die Wahl der Modulationsmittel den kürzeren Abstand entscheiden lassen; oft genug aber den scheinbar längeren Weg wählen, der, wie sich zeigen wird, oft der nähere ist. Was leichter vorstellbar wird, wenn man sich daran erinnert, daß, wie erwähnt, die Tonarten des dritten Quintenzirkels näher verwandt sind als die des zweiten. Man wird aus dem Quintenzirkel ableiten können, daß *F*-Moll und *F*-Dur drei Quinten, *F*-Moll und *D*-Moll auch nur drei Quinten, aber *F*-Moll und *D*-Dur sechs Quinten voneinander abstehen.

Tabelle der Quintenzirkel für C-dur (a-moll)

106

I. Quintenzirkel (*a-moll*)	*G - Dur*	*e - moll*	*F - Dur*	*d - moll*
II. Quintenzirkel	*D - Dur*	*h - moll*	*B - Dur*	*g - moll*
III. Quintenzirkel	*A - Dur*	*fis - moll*	*Es - Dur*	*c - moll*
IV. Quintenzirkel	*E - Dur*	*cis - moll*	*As - Dur*	*f - moll*
V. Quintenzirkel	*H - Dur*	*gis - moll*	*Des-Dur*	*b - moll*
VI. Quintenzirkel	*Fis-Dur*	*dis-moll*	*Ges-Dur*	*es - moll*
VII. Quintenzirkel	*Cis-Dur*	*ais-moll*	*Ces-Dur*	*as - moll*

In Beispiel 106 ist eine Tabelle der Quintenzirkel für *C*-Dur 240 und *A*-Moll angegeben. Diese Verhältnisse übertrage der Schüler auf die andern Tonarten.

Da die Tonarten des ersten Quintenzirkels, wie wir erkannt haben, tatsächlich zusammenfallen mit der nächsten Verwandtschaft, befassen wir uns zuerst mit ihnen und wählen als erstes Beispiel die Modulation von *C*-Dur nach *G*-Dur. (Ich werde, wie bisher, die Beispiele immer von *C*-Dur ausgehend geben, da dies den Überblick über das Gelernte erleichtert. Der Schüler muß natürlicherweise außer *C*-Dur auch alle andern Tonarten üben, was ja keine Schwierigkeiten macht, wenn man es rechtzeitig immer tut. Wenn man es aber 250 unterließe, stünde man den Tonarten, die einem fremd geblieben sind, unsicher gegenüber.)

Die Akkorde, die *C*-Dur fest bestimmen, sind die, die *f* und *h* enthalten. Nämlich: die IV., II. und VII. Stufe (für *f*), die V., III. und VII. Stufe (für *h*). Es ist klar, daß die Akkorde, die *h* enthalten,

uns in der Absicht, *G*-Dur zu erreichen, nicht behindern werden, daß aber diejenigen, in denen *f* vorkommt, diesem Zweck nicht entsprächen. Können also die III. und V. Stufe als neutral angesehen werden, so müssen dagegen die II., IV. und VII. wegbleiben. Aber es sind außer der V. und III. in Bezug auf *G*-Dur noch andere Stufen neutral: die I. und VI. Das läßt sich noch anders darstellen. Man kann sagen: wegen der Ähnlichkeit der Reihe haben *C*-Dur und *G*-Dur eine Anzahl von Akkorden gemeinsam. Stellt man einen dieser Akkorde, von seiner Umgebung losgelöst, selbständig hin, so ist nicht zu bestimmen, ob er da oder dort hingehört. Er kann ebensowohl *C*-Dur als *G*-Dur angehören. Von dem, was vorangeht, und von dem, was folgt, hängt ab, wohin er zu zählen sein wird. Ein Dreiklang *c—e—g* kann I. Stufe in *C*-Dur oder IV. in *G*-Dur sein. Es hängt von den darauffolgenden Akkorden ab, ob er das eine oder das andere wird. Folgt *f—a—c*, dann ist es sicher nicht *G*-Dur, wahrscheinlich *C*-Dur, vielleicht aber auch *A*-Moll, *F*-Dur oder *D*-Moll. Folgt aber *d—fis—a* (V. Stufe) oder *fis—a—c* (VII. Stufe von *G*-Dur), dann wird es mutmaßlich *G*-Dur oder *E*-Moll sein oder mindestens werden können. 260 270

In diesen beiden Darstellungen sind die ersten beiden Hauptmittel unserer Modulation charakterisiert. Das eine: Verwendung solcher neutraler Akkorde, die zwischen Ausgang und Ziel vermitteln; das andere: Umdeutung von Akkorden, die beiden Tonarten gemeinsam sind. Meistens wirken beide gleichzeitig; so schafft man die Möglichkeit zur Umdeutung dadurch, daß man neutrale Akkorde bringt oder mindestens jene andern vermeidet, die für die Ausgangstonart entscheiden. Und umgekehrt: die neutralen Akkorde werden durch Umdeutung zum Wenden gezwungen. Ob man nun umdeutet oder neutrale Akkorde verwendet, immer gelangt man, früher oder später, an den Punkt, wo die Wendung zur Zieltonart mit einem energischen Mittel herbeigeführt werden muß. Welches dieses Mittel sein kann, ist von vornherein klar, wenn man an die Kadenz denkt: in erster Linie die V. Stufe. Dann allgemeiner gesagt: alle jene Akkorde, die den Leitton der Zieltonart enthalten, also häufig auch die III. und VII. Stufe. Selbstverständlich wird die V. Stufe am meisten bevorzugt. Aber es sind auch die beiden andern geeignet, eine Modulation zu bewirken, insbesondere die VII. Stufe. Um das Auftreten der Zieltonart deutlich und definitiv zu machen, fügt man 280 290

dem Ganzen noch eine Kadenz bei. Die Länge der Kadenz hängt natürlicherweise ab von der Länge und Schwierigkeit der Modulation. War die Modulation einfach, dann genügt eine kurze Kadenz. Erforderte sie reichere Mittel, wird auch die Kadenz nicht leicht kurz sein können. Manchmal aber kann es vorkommen, daß zu einer langen Modulation, die eben durch ihre Ausführlichkeit sehr überzeugend gewirkt hat, eine kurze Kadenz genügt, und umgekehrt, manchmal erfordert eine etwas zu knappe Fassung der Modulation eine stärkere
300 Befestigung des Zieles durch eine längere Kadenz.

Um die Modulationsmittel zu überblicken, wird es gut sein, systematisch vorzugehen, mit den kürzesten und einfachsten Formen zu beginnen, kompliziertere folgen zu lassen.

Von *C*-Dur nach *G*-Dur.

107

a) *C* I
G IV V I II

b) *C* I
G IV V_2 I^6 -

c) 7 *G* VI

d) *G* IV

e) 5 6

f) 3 4

Die Tonart *C* wird als bestimmt vorausgesetzt. Die I. Stufe von *C*-Dur ist (neutraler Akkord) IV. von *G*-Dur. Die Umdeutung kann gleich hier beginnen. Es können also Akkorde aus *G*-Dur folgen, sowohl indifferente als auch entscheidende. Um fürs erste kurz zu sein, gleich der entscheidende, also die V. Stufe von *G*-Dur: der Modulations-

akkord. Dem wird am einfachsten gleich die I. Stufe der Zieltonart folgen, womit die Modulation bis auf die Kadenz erledigt ist (107*a*). Diese Kadenz kann kurz sein, weil die Modulation kurz und deutlich war. Will man dem Übelstand ausweichen, der sich aus der zweimaligen Wiederholung der I. Stufe von *G*-Dur ergibt, so wird man nach der V. Stufe von *G*-Dur entweder den 6-Akkord der I. Stufe von *G*-Dur oder einen Trugschluß bringen (107*b, c, d*) oder die V. als Umkehrung ($^{5}_{6}$, $^{3}_{4}$ oder 2), wodurch sie sich genügend von dem Kadenz-V unterscheidet.

Zwischen den Ausgangsakkord und den Modulationsakkord können vermittelnde Akkorde gestellt werden. Die Neutralen: III, V, VI von *C*-Dur (d. i. VI, I, II von *G*-Dur).

Notenbeispiel 108*a* bringt als neutralen Akkord die I. Stufe von *G*-Dur, der Baßmelodie zulieb und um der Wiederholung auszuweichen als 6-Akkord, den Modulationsakkord (V. Stufe) als $^{3}_{4}$-Akkord*). 108*b* bringt nach der VI. von *C* (II. von *G*) die V. von *G* als $^{5}_{6}$-Akkord. Die Kadenz ist etwas reicher ausgeführt, um die Wiederholung der I. Stufe zu verwischen. 108*c* bringt die III von *C* (VI von *G*) mit durchgehender Sept (Terzverdopplung!) zur Einführung der VI

108

a) *C* I V / *G* IV I V

b) *C* I VI / *G* IV II V

c) *C* I III VI / *G* IV VI$^{3}_{4}$ II V$^{5}_{6}$ IV$^{4}_{6}$ V I$_{\mathrm{c}}$

d) *C* I VI / *G* IV II VII III

*) *G* IV—I—V: das sind fallende Fundamentschritte. Aber das zwischen IV—V liegende I hat ähnliche Wirkung wie sonst der $^{4}_{6}$-Akkord der I. Stufe. Man fühlt sofort das Vorübergehende dieses Akkords, und daß er nur dazu da ist, um die V. Stufe herbeizuführen. Hat man das wahrgenommen und läßt die (hier nur durchgehende, d. h. melodische) I. Stufe weg, dann bleibt: IV—(I)—V—I, steigende Schritte.

e)

C I VI
G IV II⁷ III VI II V I

f)

C I
G IV VII VI

g)

C I
G IV III VI

h)

C I VI
G IV II VII III II

von *C* (II von *G*), geht dann ebenfalls mit einer durchgehenden Sept (2-Akkord) in den $^{5}_{6}$-Akkord der V, macht nachher mittels durchgehenden $^{4}_{6}$-Akkords einen Trugschluß, der zu einer Wiederholung der V von *G* führt und in den 6-Akkord der I mündet. Eine derartige Wiederholung des Modulationsakkords (ich nenne das: durch den Akkord noch einmal durchgehen) wirkt oft sehr gut. Hier haben wir dieses Mittel eigentlich noch kaum nötig, aber später werden wir es (da Wiederholung Bekräftigung ist), wo die Modulation nicht kräftig und eindeutig genug war, benützen, um nachzuhelfen. In 108*d* wurde der 7-Akkord der VI von *C* respektive II von *G* in den $^{5}_{6}$-Akkord der VII von *G* übergeführt. Dieser dient hier als Modulationsmittel, und die ihm folgende III von *G* kann, da *g* in dem Beispiel nur mehr zum Schluß vorkommt, als Stellvertreter der I. Stufe angesehen werden, von der aus die Kadenz beginnt. Dieser Fall ist bemerkenswert, weil er uns zeigt, daß die Modulation nicht unbedingt zur I. Stufe gehen muß, sondern daß bei einer im gleichen Sinn charakteristischen Stufe, also etwa der III., VI., eventuell auch IV. oder II., die Kadenz beginnen kann. Im Grunde genommen ist das nicht viel anders als 107*c*, wo nach dem Modulationsakkord ein Trugschluß stattfand. Nur war der Modulationsakkord in 107*c* die V. und ist hier die VII. Stufe. In 108*e* wurde die III von *G* als Modulationsakkord benützt. Auch hier blieb die I weg und die VI vertritt ihre Stelle. In den Beispielen 108*f*, *g*, *h* führten ebenfalls die VII und III die Entscheidung herbei. Sehr zu empfehlen ist auch hier der Trugschluß, da er, ohne sie undeutlich

zu machen, die Absicht verschleiert. Selbstverständlich können noch andere neutrale Akkorde und in andern (aber guten) Folgen dazwischengeschoben werden. Der Schüler hat hier reichlich Gelegenheit, sich im Kombinieren zu üben.

Eigentlich müßte man Modulationen, die, wie diese, die Wiederholungen der I. und V. Stufe zu vermeiden imstande sind, vorziehen. Da es aber genug Mittel gibt, das Störende solcher Wiederholungen zu bekämpfen, die Wiederholungen an sich aber auch nicht sehr schlimm sind, so hat es keinen Sinn, hier wertende Unterschiede zu machen. Setzen sie doch das zweimal, was auffallen soll: die I. Stufe. 360

Mit den gleichen Mitteln vollzieht sich ebenso einfach die Modulation nach *A*-Moll und *E*-Moll.

A-Moll (109). Modulationsmittel ist hier in erster Linie die V. Stufe. Aber es können auch die II. und VII. herangezogen werden. Am einfachsten wird es sein, den ersten Akkord (I. von *C*) anzusehen als III. von *A*-Moll. Hier empfiehlt es sich, wenn man die Modulation recht glatt machen will, auch die auf den sechsten und siebenten unerhöhten Ton sich beziehenden Wendepunktgesetze zu berücksichtigen*). Es müssen also *g* und *f*, als dritter und vierter Wendepunkt behandelt, weggeschafft, indem sie durch Fallen abwärts aufgelöst werden, ehe Töne der steigenden Skala auftreten können. Später werden wir darin weniger empfindlich sein und nach einem *g* auch ruhig ein *fis* schreiben 370

*) Ich muß bei dieser Gelegenheit einem Mißverständnis vorbeugen: Der Modulationsakkord soll hier nie chromatisch entstehen, indem man beispielsweise das *g* der I von *C* nach *gis* führt. Das ist eigentlich selbstverständlich. Erstens hatten wir noch nicht von chromatischen Veränderungen gesprochen, zweitens haben wir ausdrücklich gesagt, daß vor dem Modulationsakkord neutrale Akkorde kommen sollen. Nun sind selbstverständlich in *A*-Moll Akkorde, die *g* enthalten, nicht neutrale Akkorde. Man muß daran denken, daß die Molltonart aus zwei Reihen besteht: der steigenden und der fallenden. Hier ist natürlich die steigende zu verwenden, da es sich ja um Kadenz-, um Schlußwirkung handelt; und die fallende enthält nicht die neutralen Akkorde oder höchstens die von entfernterer Neutralität: die, bei denen erst, den Wendepunkten gehorchend, der siebente (resp. sechste) Ton fortgeschafft werden muß, um das Auftreten der erhöhten Töne zuzulassen. Gewiß sind sie in diesem Sinn relativ neutral, aber doch weniger als solche, die dieses Hindernis nicht bieten. Und nur in diesem Sinn ist weiter unten die Anführung der V von *C* als relativ neutral für *e*-Moll zu verstehen.

(wenn die im Kapitel „Nebendominanten usw.“ erschlossenen Mittel zur Verfügung stehen).

Gute Dienste bei der Modulation nach Molltonarten leistet die II von Moll, insbesondere als 7-($^{5}_{6}$-, $^{3}_{4}$-, 2-)Akkord. Einerseits gibt sie Gelegenheit, den sechsten Ton (verminderte Quint) in den fünften überzuführen. Anderseits folgt ihr gerne die V. (II.—V.); aber auch wenn sie einen Trugschluß macht (II—I oder II—III in die übermäßige III), wirkt sie sehr charakteristisch.

109. a)
C I IV VII 2
a III VI II V I

b)
C I VI II
a III I IV V

c)
C I VII
a III II I V

d)
C I II VI
a III IV I II V

e)
C I IV VII
a III VI II V

f)
C I II VII
a III IV II V

g)
C I VII
a III II VII

h)
C I VII
a III II III VI

i) k)

C I IV II *C* I II
a III VI IV VII *a* III IV VII$^{5}_{6}$

l) m)

VII$^{5}_{6}$ VI$_6$ II VI$_6$ VII$_6$

n)

VII$^{5}_{6}$ VI$_7$ III$^{4}_{6}$

Sehr viel Abwechslung verschafft die Benützung der erhöhten III (übermäßiger Dreiklang), VI (Dreiklang und 7-Akkord) und VII (verminderter Dreiklang und verminderter Septakkord). Doch erfordert die Beseitigung des siebenten (und sechsten) Tones große Aufmerksamkeit.

E-Moll (110). Neutrale Akkorde sind die I, III, VI, eventuell auch die V von *C*. Modulationsmittel wieder die V, II und VII. Besonders wirksam, wie in *A*-Moll, ist auch hier die II. Stufe von *E*-Moll, die man sofort nach der I. von *C* nehmen kann (110*d*). Der muß nun nicht unbedingt die V. folgen, sondern es kann auch die I. oder III. kommen, wodurch Wiederholung vermieden wird. Die schon nach *A*-Moll benützten Formen der erhöhten II., III., VI. und VII. haben hier zum Teil besseren Anschluß. Aber auch die erhöhte IV. ist verwendbar. 390

110 a) b)

C I *C* I 2
e VI V I^6 *e* VI V I^6

c)
CI
eVI 2 II V

d)
CI
eVI II I

e)
CI III VI
eVI I IV II I

f)
CI
eVI IV III

g)
CI
eVI II III

h)
e VII⁶

i)
e VII

k)
VI_6 II^6

l)
IV VII^6

Wie bei allen diesen Modulationen soll öfters nach der V. Stufe Trugschluß angewendet werden. Der Schüler wird wie bisher bei der 400 Entwerfung der Sätzchen immer zuerst die Stufenziffern anschreiben und dann die Lagen und Umkehrungen bestimmen. Unter die noch auf die Ausgangstonart bezogenen Stufenziffern der ersten Akkorde werden in einer zweiten Zeile die der Umdeutung in die Zieltonart entsprechenden vermerkt. Vom Modulationsakkord an beziehen sich die Zahlen nur mehr auf die Zieltonart. Dabei soll der Schüler sich jedoch über die Fundamentschritte aufs genaueste Rechenschaft geben und von unseren Anweisungen hiefür nicht abweichen, sonst könnte er manches Ungebräuchliche schreiben und übersehen, sich

durch Übung alle Mittel geläufig zu machen. Immerhin kann er sowohl beim Entwurf als auch bei manchen Entscheidungen sein Formgefühl 410 und den Geschmack mitreden lassen. Aber nur zur Kontrolle und Korrektur — nicht um zu phantasieren.

Ich behandle das Kapitel der Modulation, wie man sieht, sehr ausführlich. In den meisten Harmonielehren geschieht das nicht oder doch nicht so, wie es geschehen müßte. Es wird nichts geleistet, wenn man dem Schüler beibringt, wie er Quinten, Oktaven und Querstände vermeidet und bezifferte Bässe ausführt. Aber ebensowenig, wenn man ihm zeigt, in wieviel Tonarten man den verminderten 7-Akkord auflösen kann. Und nicht viel mehr, wenn man noch andere, alterierte, noch so hoch- und noch so tiefalterierte 420 Akkorde auf die gleiche Weise bespricht. Auch nicht mit den gewissen harmonischen Analysen, bei denen unter ein Literaturbeispiel Zahlen und Buchstaben geschrieben werden, denen irgendein tieferer Sinn mangelt. Deshalb wirken sie auch so verwirrend. Und nie war die Kulturlosigkeit in der Modulation größer als heute, seit diese Analysen den Schüler darüber „aufklären", wie man *ohne weiteres* *Ces HV—IV*! *a* : *V* — *C* : *V* — (*IV*!) *b* : *V* — *a* : *IV V* — *Ib* : *V* — *a* : *IV V* — *A* : *I* nebeneinandersetzt. Es bleibt die Hoffnung, daß der Schüler diese Geheimschrift nicht versteht. Ich verstehe sie ja auch nicht. Aber leider: gerade diesen Unsinn verstehen sie. Gerade 430 davon lernen sie; gerade dieses „ohne weiteres" ist ihnen angemessen. Und niemand sagt ihnen, daß es dieses „ohne weiteres" nicht gibt. Daß in der Kunst alles „mit weiterem" ist.

Wenn ein Satz sich zu einer Modulation anschickt, dann ist das die Folge einer Reihe nicht nur harmonischer, sondern auch melodisch-rhythmischer Ereignisse. Diese letzteren zu betrachten, ist in der Harmonielehre kein Platz. Gut! Dann aber doch die ersteren, die harmonischen. Und da ist es doch dann lächerlich, bloß zu zeigen: „man kann den verminderten 7-Akkord auch noch . . ." oder „der übermäßige $\frac{5}{6}$-Akkord wird so und so abgeleitet" oder „diese acht 440 Takte modulieren von *Ces* über *a* und *C* nach *b* . . ." usw. Die Analyse müßte vielmehr zeigen, *warum* (bitte: *warum*!) ein Satz sich dorthin wendet. Und, da die Methode der Harmonielehre synthetisch ist, müssen die Anweisungen zur Benützung der Modulationsmittel vom „*darum*" ausgehen!

Eine Modulation entsteht so: zuerst wird der Grundton angegeben. Dann kommen seine nächsten Verwandten, seine nächsten Konsequenzen; die leiten von ihm ab, sind aber an ihn durch Beziehung gebunden. Durch natürliche und künstliche Beziehung. Geht das 450 Stück nun weiter, dann kommen die entfernteren Folgen. Die Bindung ist lockerer. Soll aber das Ganze zur Einheit werden, dann muß schließlich diese Bindung wieder enger werden, und das geht nur, wenn die Folgen sich wirklich als die Folgen des Ausgangsereignisses erkennen lassen. Das wäre eine schöne Verwandtschaft, wenn der Enkel nicht noch Züge vom Großvater zeigte! Natürlich, so ein Wechselbalg wie der verminderte 7-Akkord stellt sich ja „ohne weiteres" ein. Aber mit dem Großvater hat er nichts zu tun.

Man wird sich wundern, in einem Lehrbuch, als dessen Absicht man die Erklärung der neuesten Harmonien vermutet, diese „alt- 460 modischen Ansichten" zu hören. Aber diese Ansichten sind nicht modisch, sondern alt. Und darin liegt ihr Wert. In ihnen liegt das, was vielleicht ewig oder wenigstens von so langer Dauer sein wird, daß wir ruhig ewig sagen dürfen. Dieses Ewige werden aber nicht die Gesetze sein. Nicht, daß man allmählich modulieren muß, weil man's so besser versteht. Nicht, daß man die Folgen durch die Beziehungen binden muß. Nicht, daß unser Verstand logische Darstellung verlangt. Vielleicht nicht einmal das Allgemeine an diesen Gesetzen. Aber jedenfalls der Umstand: daß das Kunstwerk immer ein Spiegelbild unserer Denkart, unseres Auffassungsvermögens, unserer Empfindungen und 470 Gefühle sein wird. Daß wir also, wenn wir analysieren, immer diese darin zu suchen haben, und nicht etwa, daß man „den verminderten 7-Akkord auch noch . . ."

Ein Beispiel: wenn Brahms in seiner III. Symphonie (*F*-Dur) den Seitensatz in *A*-Dur bringt, so geschieht das nicht deshalb, weil man den Seitensatz auch in der Obermediante „bringen kann". Sondern das ist die Folge eines Hauptmotivs: der Baßmelodie (Harmonieverbindung!) *f—as* (dritter und vierter Takt); deren viele Wiederholungen, Ableitungen und Variationen nötigen schließlich als vorläufigen Höhepunkt den Schritt *f—as* zu erweitern zu dem Schritt *f—a* 480 (*f* die Ausgangstonart, *a* die Seitensatztonart), so daß also durch Ausgangs- und Seitensatztonart das Grundmotiv angegeben wird. Das ist eine psychologische Erklärung. Aber eine psychologische

ist ja hier eine musikalische Erklärung. Und jede musikalische Erklärung muß gleichzeitig psychologisch sein. Selbstverständlich ist es in diesem Sinn auch eine natürliche. Natürlich nach der Natur des Menschen. Unsere Denkart ist drin; unsere Logik, die neben der Regelmäßigkeit die Abwechslung nicht nur zuläßt, sondern geradezu unerbittlich fordert und sich nicht vorstellen kann, daß es Ursachen ohne Wirkungen gibt. Die daher von jeder Ursache Wirkung sehen will und die Ursachen in ihren Kunstwerken so setzt, daß die Wirkungen sichtbar aus ihnen hervorgehen. 490

Ich kann mich ja leider auch nicht mit solcher Ausführlichkeit auf alles das einlassen, was bei jeder Modulation vorgeht. Aber ich glaube immerhin, indem ich versuche, die einzelnen Mittel nicht bloß zu beschreiben, sondern auch zu wägen, in dieser Hinsicht doch anderes zu leisten, als sonst für genügend angesehen wird. Dann aber auch: indem ich möglichst viele Formen von Wirkungen der gleichen Ursache zusammentrage, stelle ich der Beobachtung ein reiches Material zur Verfügung. Die Synthese, wenn sie selbst nur auf dem Weg der Kombination geschieht, muß hiedurch unbedingt ein besseres Resultat ergeben als dort, wo ohne Beachtung der wesentlichen Merkmale systemlos oder nach einem falschen System Einzelzüge erwähnt werden. 500

Es gibt beispielsweise ein sehr beliebtes Harmonielehre-Buch, in dem werden die Modulationen fast ausschließlich mit dem Dominant-7-Akkord oder dem verminderten 7-Akkord gemacht. Und der Autor zeigt nur, daß man nach jedem Dur- oder Molldreiklang unmittelbar oder mittelbar einen dieser Akkorde bringen, und damit in jede Tonart gehen kann. Wenn ich das wollte, könnte ich noch früher fertig werden; denn ich bin in der Lage, zu zeigen (an „geeichten" Literaturbeispielen!), daß man nach jedem Dreiklang jeden Dreiklang bringen kann. Wenn das dann wirklich jede Tonart ist und damit eine Modulation geleistet wurde, dann wäre ja dieses Verfahren noch einfacher. Aber wenn jemand, um was erzählen zu können, eine Reise tut, dann wählt er doch nicht die Luftlinie! Der kürzeste Weg ist hier der schlechteste. Die Vogelperspektive, aus der die Ereignisse gesehen werden, ist eine Vogelhirnperspektive. Wenn alles verschwimmt, kann alles alles sein. Die Unterschiede hören auf. Und es ist dann allerdings gleichgültig, ob ich eine schlechte Modulation mit dem 510

520 Dominant- oder dem verminderten 7-Akkord gemacht habe. Denn das Wesentliche an einer Modulation ist nicht das Ziel, sondern der Weg.

Wege, die wir täglich gehen müssen, sollen wohlgepflegte Straßen sein, die unter Berücksichtigung alles dessen, was in Betracht kommt, ihren Zweck erfüllen: Orte miteinander zu verbinden, und dabei so bequem zu sein, als es die jeweiligen Mittel gestatten. Unbequem macht sich's nur, wer sich's nicht bequem machen kann, oder wer aus einem Kraftgefühl heraus an der Bewältigung des Unbequemen Vergnügen findet. Das ist aber das Vergnügen an der Bewältigung und nicht das Vergnügen an der Unbequemlichkeit. Es führt ja auch 530 ein Weg, bei dem man über Gräben springen, Wände erklettern, an schroffen Abgründen vorüber muß, zu einem Ziel: den Geübten, den Hochtouristen, den, der genügend ausgerüstet ist. Nicht aber den Unerfahrenen, den Ungeübten.

Und selbstverständlich: man kommt schneller auf die Straße, wenn man vom vierten Stock hinunterspringt, als wenn man über die Stiege geht, aber wie! Nicht also um den kurzen Weg, sondern um den zweckmäßigen Weg handelt es sich. Und zweckmäßig kann nur derjenige Weg sein, der die Verbindungsmöglichkeiten zwischen Ausgang und Ziel genau erwägt und dann klug wählt. Diese Modu- 540 lationen mit einem Universalmittel, wie es der verminderte 7-Akkord ist, sind der Sprung aus dem Fenster. Natürlich ist beides möglich. Und warum soll man denn nicht springen? Insbesondere, wenn man springen kann. Ja: aber man könne vorerst springen! Und dann: mir ist es nicht wichtig, daß der Schüler springen kann. Mir ist es nicht wichtig, ihm ein Universalkomponiermittel in die Hand zu geben. Einen „Leitfaden" zum Komponieren ohne Einfall, ohne Berufung. Aber mir ist es wichtig, daß er das Wesen der Kunst erkenne; auch wenn er „nur" zum Vergnügen lernt. Warum soll man nicht auch am Guten und Wahren einmal Vergnügen finden?

550 Diese Modulationsmittel, wie sie die meisten Lehrbücher angeben und anordnen, bezwecken nicht die richtige Lösung einer harmonischen Aufgabe. Sondern die wollen nur den Schüler mit jenen notdürftigsten Kenntnissen ausrüsten, die zur Ablegung einer Prüfung befähigen. Aber das genügt mir denn doch nicht. Etwas höher möchte ich mein Ziel doch stecken! Deshalb kommt es mir so sehr auf den Weg an. Und deshalb habe ich auch so viel Zeit, um mich ruhig unterwegs umschauen zu können.

Die Modulation in den ersten Quintenzirkel abwärts (von *C*-Dur, *A*-Moll nach *F*-Dur, *D*-Moll) ist, so merkwürdig es klingen mag, etwas schwieriger. Das mag davon kommen, daß der Zug zur Unterdominante, den, wie ich schon oft erwähnt habe, jeder Ton, jeder Akkord zu haben scheint, fast stärker ist als die Mittel, die wir anwenden wollen, künstlich dorthin zu kommen, wohin er natürlich von selbst führt. Ich meine: es ist schwerer, hier etwas dazu zu tun, weil es ja fast von selbst geschieht, ohne daß man etwas dazu tut. Der Grundton selbst, seine Neigung in einer Unterdominante aufzugehen, ist ja schon ein Mittel zur Modulation in die Unterdominante. Es ist ja diese I. Stufe (von *C*-Dur) schon die V. (von *F*-Dur), mit der man modulieren will. Geschieht somit das Übergehen in die Unterdominante nahezu von selbst, so ist für den, der diese Modulation herbeiführen möchte, das Gefühl, etwas getan zu haben, in geringerem Maße vorhanden. Es wird daher später notwendig sein, diese Modulation kunstvoller auszugestalten, da man ja auch spüren will, daß man etwas getan hat, da man nicht hinunterfallen will, sondern hinuntersteigen. Diese Modulationen sehen daher vorläufig einfacher aus, sind aber darum natürlicherweise nicht schlecht.

111

a) *C* I IV / *F* V I

b) *C* I 2 / *F* V

c) *F* V $^{5}_{6}$

d) *F* II

e) *F* $^{4}_{6}$ II

f) *F* II

g) *F* IV

h) i)

F VII F IV

k) l)

F V VI F V IV

Nach der I. von *C* (die *V* von *F* ist) kann gleich die I. von *F* gebracht werden. Da das wenig zwingend ist, empfiehlt es sich, den 7-Akkord der V von *F* dazwischenzuschieben (111 *b*). In der Grund-
580 lage oder in einer Umkehrung. Will man einen andern Akkord als den Dominant-Sept-Akkord (der ja das *b* einführt) verwenden, so kommt in Betracht: die II., IV. und die VII. Stufe von *F*-Dur. Diese Stufen machen die Modulation etwas mannigfaltiger. Schon deshalb, weil oft die I. und V. umgangen und andere ihre Stellvertreter werden können. Auch hier sollten Trugschlüsse nicht vergessen werden.

112

a) b) c)

C I
d VII IV *d* IV *d* VI

d) e)

d VI *d* II

f) *d* II g) *d* II

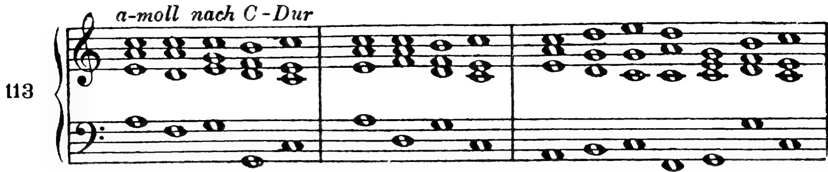
h) *d* VII i) *d* III

k) *d* II_6 VII_6 VI_6 II

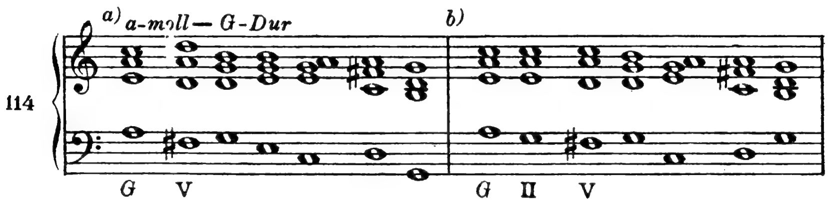
Bei der Modulation von *C*-Dur nach *D*-Moll wird es erst notwendig sein das *c*, den Wendepunkt, wegzuschaffen, bevor man Akkorde mit *cis* bringen kann. Geeignet hiezu sind die IV, II und VI von *D*-Moll. Modulationsakkorde sind die ja auch schon, und es könnte nach ihnen gleich die Kadenz beginnen. Will man aber die V, III oder VII bringen, so ist das, wenn ein oder mehrere solcher Akkorde deren Setzung vorbereitet haben, im übrigen dann genau so wie bei den früheren Modulationen. Da das *c* des Basses als dritter Wendepunkt erst beseitigt sein muß, ehe erhöhte siebente Töne kommen, sind manche der Beispiele nicht zulässig (so 112*b*, *e*, *h*), während andere, bei denen das *cis* nur am Schluß kommt, immerhin toleriert werden können. Auch die Verwendung der erhöhten Stufen macht Schwierigkeiten, welche zu zeigen der eigentliche Zweck der Beispiele nur sein kann. Zu empfehlen ist die Verdopplung der 5 (112*a*) oder 3 (112*f*) an Stelle der 8.

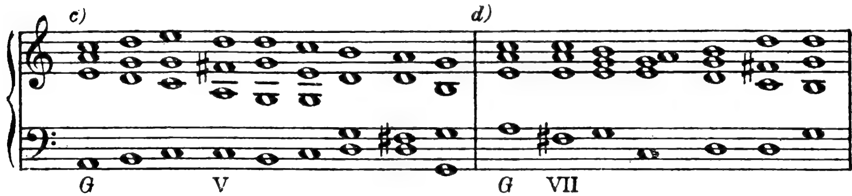
Die Modulationen des ersten Quintenzirkels nun auch von *A*-Moll aus. *A*-Moll nach *C*-Dur, nach *G*-Dur und *E*-Moll, nach *F*-Dur und *D*-Moll. *A*-Moll ist ein *C*-Dur, das bei *a* beginnt. Das *a* kann also
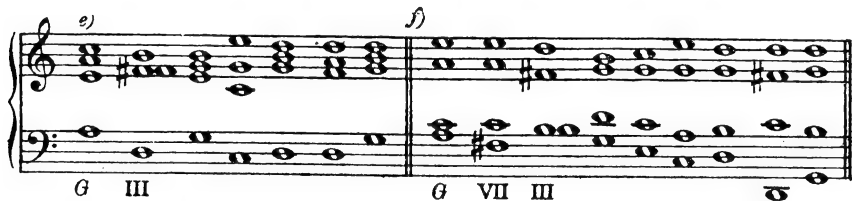
sofort als VI. Stufe von *C* angesehen, die Modulation dann auf dieselbe Weise gemacht werden wie früher.



Die Modulation von *A*-Moll nach *C*-Dur ist kaum etwas wesentlich anderes als eine Kadenz in *C*-Dur, die auf der VI. Stufe von *C*-Dur beginnt. Man könnte nur schwer ein besonderes Modulationsmittel anwenden.







610 Die Modulation von *A*-Moll nach *G*-Dur wird ähnlich wie die von *C*-Dur nach *F*-Dur leicht sehr kurz, weil einer der neutralen Akkorde entfällt (III. Stufe von *A*-Moll), und an die I von *A*-Moll sich am besten gleich die V von *G* schließt. Aber es kann auch die VII oder III kommen.

a-moll — e-moll

115

e II V

e V

e V

e V

e II I

e V 5 6

e V VI
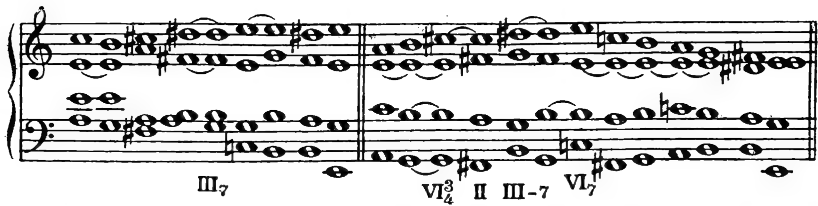
e V 3 4

e I V I

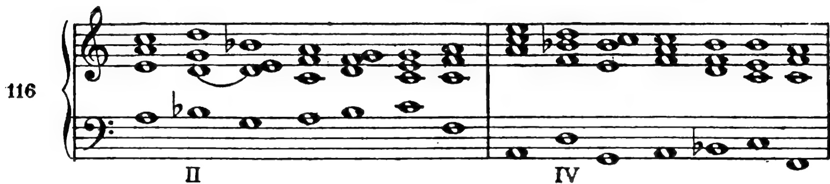
VII

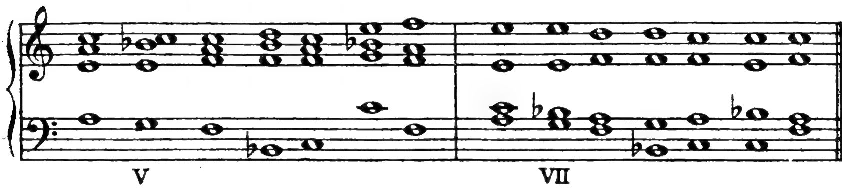
VII

III

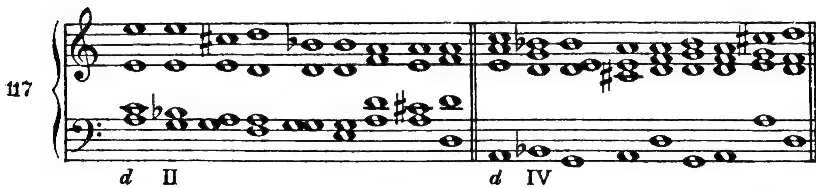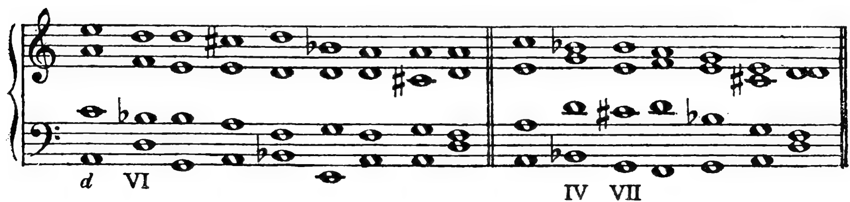


A-Moll nach *E*-Moll gestattet die sofortige Setzung des Modulationsakkordes (II, V oder VII).

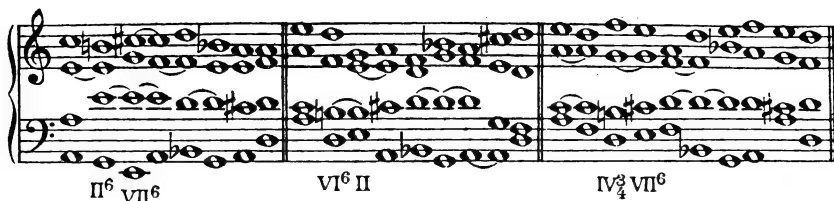




A-Moll nach *F*-Dur. Entweder die V. Stufe sofort oder die II., IV. oder VII. dazwischensetzen.







A-Moll nach *D*-Moll. Erst das *c* wegschaffen (Wendepunkt), also Akkorde mit *b* oder *h* bringen, die ja auch Modulationsakkorde sind (IV, VI, II von *D*-Moll); dann entweder Kadenz beginnen, oder erst noch V. Stufe und dann Kadenz.

Wir haben die Molltonart angesehen als eine Abart der Durtonart, als mit ihr bis zu einem gewissen Grad zusammenfallend. Diesen Umstand kann man bei der Modulation auch ausnützen. Wenn man sich sagt: *A*-Moll ist in denjenigen Teilen, in denen kein erhöhter Ton verwendet wird, von *C*-Dur so wenig verschieden, daß man beide miteinander verwechseln kann, so kann man diese Möglichkeit, beide miteinander zu verwechseln, benützen, um sie miteinander zu verwechseln, und kann also, wenn man nach *A*-Moll zu gehen hat, nach *C*-Dur gehen, dieses *C*-Dur dann *A*-Moll nennen (umdeuten) und die Kadenz in *A*-Moll machen. Oder wenn man von *C*-Dur nach *E*-Moll zu gehen hat, nach *G*-Dur gehen und in der Kadenz erst das *E*-Moll ausdrücken. Ebenso nach *D*-Moll; zuerst nach *F*-Dur, Kadenz dann in *D*-Moll. Das gleiche Mittel kann man aber auch im umgekehrten Sinn anwenden. Nämlich, wenn man in eine Durtonart gehen soll, die Modulation zum Schein in die parallele Molltonart anlegen, den Tonikadreiklang dieser Molltonart als VI. Stufe der parallelen Durtonart deuten und mit der Kadenz dann nach Dur gehen. Also etwa von *C*-Dur nach *G*-Dur: Modulation von *C*-Dur nach *E*-Moll; *E*-Moll = VI von *G*-Dur; Kadenz nach *G*-Dur. *C*-Dur nach *F*-Dur, über *D*-Moll und durch die Kadenz erst das *F*-Dur ausdrücken.

Das ist also eine Möglichkeit, die Modulationen mannigfaltiger zu gestalten. Jedoch: weil diese Modulationen reichere Mittel verwenden, sind die andern darum nicht weniger gut. Das eine Mal kann diese entsprechender (oder doch genügend) sein, das andere Mal jene. Für die kompositorischen Zwecke muß man sowohl die einfachen wie auch die komplizierten Möglichkeiten zur Verfügung haben. Ob man

die oder jene verwendet, ist vielleicht manchmal nur eine Geschmacks-
650 frage, oft aber auch eine Frage der Konstruktion. Im allgemeinen wird man sagen können: wenn von einer Durtonart in eine Durtonart zu modulieren ist, nimmt man als Zwischentonart am besten die parallele Molltonart (*C*-Dur über *E*-Moll nach *G*-Dur), dagegen bei der Modulation von einer Molltonart in eine andere eine Durtonart (*A*-Moll über *G*-Dur nach *E*-Moll). Geringer ist das Bedürfnis, bei der Modulation von *A*-Moll nach *G*-Dur das *E*-Moll oder von *C*-Dur nach *E*-Moll das *G*-Dur dazwischenzuschieben. Selbstverständlich geht aber auch das. Wesentlich an dieser Bereicherung erscheinen zwei Umstände, auf die wir später noch zurückkommen werden: 1. die Zwischentonart und 2. die
660 Möglichkeit, noch andere Akkorde zu verwenden als bloß die leitereigenen von Ausgang und Ziel.
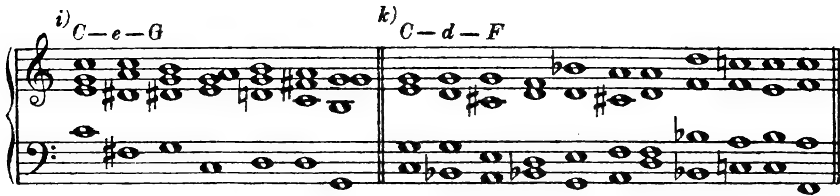
118

a) *C—e—G* *b)* *C—G—e*

c) *a—G—e* *d)* *a—e—G*

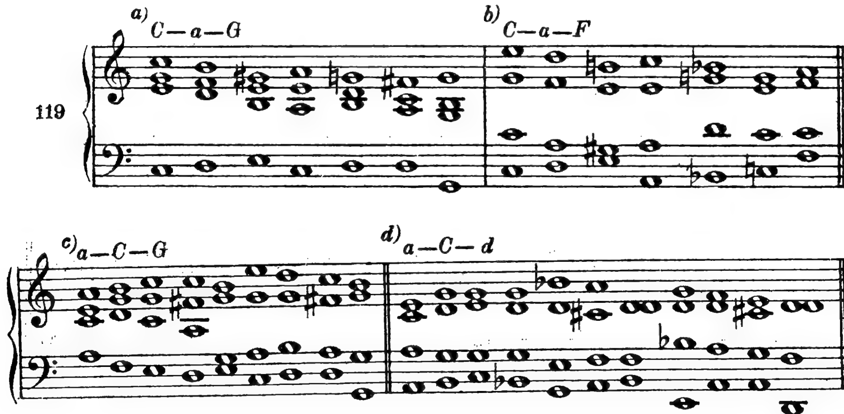
e) *C—d—F* *f)* *C—F—d*

g) *a—d—F* *h)* *a—F—d*



Gleichgewicht wird man nur dann erzielen, wenn die Zwischentonart nicht allzu fest ausgeführt wird. Sonst müßte die Kadenz entsprechend länger werden. In **118** *a* erscheint beispielsweise die I. Stufe von *E*-Moll zweimal, in **118** *c* die Dominante von *G* zweimal. Beides könnte leicht eine längere Kadenz verlangen. Aber in **118** *a* kommt die Dominante von *e*-Moll nur einmal vor, in **118** *c* die Tonika von *G* gar nicht. Wenn das wirklich eine Gefahr werden konnte, so ist sie dadurch vermieden.
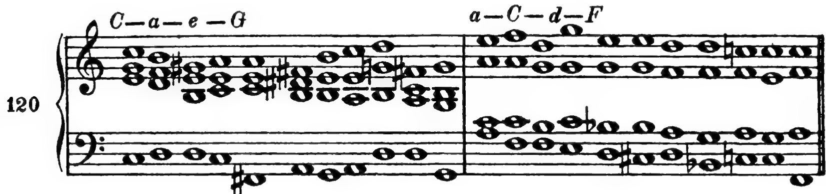
Die Idee der Zwischentonart kann auch auf die parallele Dur- oder Molltonart der Ausgangstonart ausgedehnt werden. Beispielsweise: *C*-Dur nach *G*-Dur oder *E*-Moll über *A*-Moll. Oder: *C*-Dur nach *F*-Dur oder *D*-Moll über *A*-Moll. Oder *A*-Moll nach *G*-Dur oder *E*-Moll über *C*-Dur und *A*-Moll nach *F*-Dur oder *D*-Moll über *C*-Dur. 670



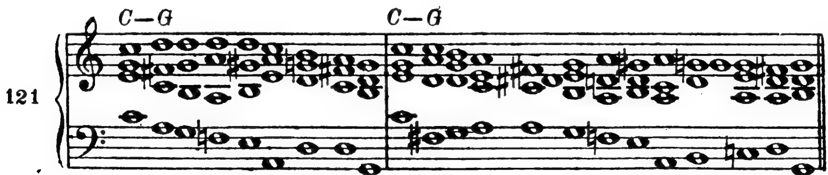
Diese Modulationen (insbesondere **119** *a* und **119** *b*) sind wohl sehr kurz und auch das Ziel ist in ihnen kaum angedeutet. Trotzdem sind sie gewiß nicht schlecht. Denn an Stelle des Bestrebens, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, tritt in diesen Sätzen das Bestreben über-

haupt ein Ziel zu erreichen; vielleicht ein noch nicht bestimmtes; oder
680 zwar ein bestimmtes, aber auf einem Umweg. Dadurch haben solche Sätze etwas, was der Zielbewußtheit kürzerer Modulationen sicher gleich zu werten ist: sie sind sozusagen im Gehen. Das heißt, in ihnen zeigt sich ein Trieb zur Fortbewegung, die sicher ein Ziel finden wird, wenn dieses sich auch anfangs nicht gleich unzweideutig bemerkbar machen sollte. Ich muß sagen, daß ich dieses „sich im Gehen befinden" für eines der wichtigsten Merkmale eines lebendigen Satzes ansehe, und daß es mir gelegentlich sogar wichtiger vorkommt als die Zielbewußtheit. Wir gehen ja auch, ohne das Ziel zu wissen!

Eine weitere Ausgestaltung wäre, zwei Zwischentonarten zu
690 nehmen. Etwa: *C*-Dur — *A*-Moll — *E*-Moll — *G*-Dur. Oder: *A*-Moll — *C*-Dur — *D*-Moll — *F*-Dur usw.



Schließlich läßt sich die Idee der Zwischentonart auch auf die Kadenz übertragen. Etwa: *C*-Dur nach *G*-Dur, *G*-Dur wirklich erzielen. Dann aber Kadenz zunächst wie nach *E*-Moll oder wie nach *A*-Moll und von einem dieser Punkte Wendung zurück nach *G*-Dur.



NEBENDOMINANTEN UND ANDERE AUS DEN KIRCHENTONARTEN ÜBERNOMMENE LEITERFREMDE AKKORDE

Ich habe die Eigentümlichkeit der Kirchentonarten, durch Akzidenzien (das sind Versetzungszeichen, die leitereigene Töne einer Skala zufällig, vorübergehend verändern) Mannigfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, schon erwähnt. Die meisten Lehrbücher versuchen gewöhnlich diesen Reichtum durch einige wenige Anweisungen über Chromatik zu ersetzen.*) Aber das ist an sich nicht dasselbe

*) Ich sehe eben in Riemanns „Vereinfachte Harmonielehre", daß dieser ideenreiche Denker auch daraufgekommen ist, den Reichtum der alten Kirchentonarten zu erschließen, indem er Begriffe einführt wie „dorische Sext", „lydische Quart" usw. Aber dadurch, daß er den einzelnen Erscheinungen Namen gibt, macht er sie zu Spezialfällen und schneidet ihnen gleichzeitig die weitere Entwicklung ab. Sie sind dann nur altertümelnde Erinnerungen an die Kirchentonarten, durch deren Verwendung, ähnlich dem Vorgang Brahms', gewisse eigenartige Wirkungen erzielt werden. Ich aber, indem ich den Begriff der Nebendominanten usw. als einen all das umfassenden Begriff aufnehme, stehe auf dem Standpunkt, daß die Dur- und Molltonart nur zufällig diese Eigentümlichkeit, leiterfremde Akkorde zu verwenden, während einer kurzen Epoche der Musik eingebüßt hatten. Denn summiert man die Eigentümlichkeiten der Kirchentonarten, so erhält man Dur und Moll plus einer Anzahl leiterfremder Erscheinungen. Und so, auf die Art, daß die leiterfremden Ereignisse der einen Kirchentonart auf die andern Kirchentonarten übergegriffen haben, stelle ich mir auch die Herauskristallisierung unserer heutigen beiden Tongeschlechter vor. Demnach enthalten Dur und Moll alle jene leiterfremden Möglichkeiten schon in sich, da die historisch in sie hineingewachsen sind. Sie wurden nur im Zeitalter der homophonen Musik, in dem man sich durchschnittlich auf drei bis vier Stufen beschränkte, weniger oder nicht verwendet. Sie gerieten in Vergessenheit. Aber sie sind drin, brauchen also nicht erst als Spezialfälle eingeführt, sondern nur herausgeholt zu werden.

Heinrich Schenker (Neue musikalische Phantasien und Theorien) macht einen allerdings weit systematischeren Versuch, diese Harmonien zu erschließen, indem er von einem Tonikalisierungsprozeß spricht. Das wäre der Wunsch oder die Möglichkeit einer Nebenstufe, Tonika zu werden. Dieser Wunsch hätte zur Folge, daß ihr eine Dominante vorausgeschickt wird. Das ist ja meiner Idee ziemlich ähnlich. Nur finde ich es unzweckmäßig und unrichtig, die Sache so darzustellen.

und auch nicht von gleichem Wert für den Schüler, da es zu wenig systematisch ist. Was in den Kirchentonarten vorging, geschah ohne Chromatik sozusagen als leitereigen, wie wir's ja noch an unserm Moll 10 sehen können, dessen sechster und siebenter erhöhter Ton im Steigen ebenso leitereigen ist wie die erniedrigten im Fallen. Wendet man das

---

Unzweckmäßig, weil vieles dadurch nicht oder nur sehr kompliziert erklärt werden könnte; was wohl die Ursache sein dürfte, warum Schenker nicht zu einer so weitgehenden Zusammenfassung gelangt wie ich. Nach meiner Darstellung erklärt sich z. B. ein von einer Nebendominante aus vollzogener Trugschluß, wie man sehen wird, zwanglos; da ja hier nicht von einem Tonikalisierungsprozeß gesprochen werden kann, denn der zweite Akkord (z. B. III—IV) ist nicht die Tonika des ersten und der erste nicht die Dominante dieses zweiten, müßte man nach Schenkers Auffassung etwa von einem durch einen Trugschluß hinausgeschobenen Tonikalisierungsprozeß sprechen. Was ja ginge, obwohl es kompliziert ist, aber doch noch den Fehler hat, daß diese Tonika, die dem ganzen Prozeß den Namen gibt, vielleicht gar nicht erscheint. Aber — abgesehen davon, daß diese Akkorde ja in der Tat die Dominanten der alten Kirchentonarten sind, wovon also genau genommen nicht abgesehen werden kann — für unrichtig halte ich es — obwohl Schenker dabei gewiß an die Grundtöne der alten Kirchentonarten denkt — für unrichtig halte ich es, durch die Verbindung mit dem Ausdruck Tonika diesen Nebenstufen eine Bedeutung zu verleihen, welche sie nicht haben: innerhalb einer Tonart gibt es nur eine Tonika; *f—a—c* ist in *C-Dur* nichts als eine IV. Stufe und als tonikalisiert kann sie nur auffassen, wer sie unberechtigterweise *F-Dur* nennt. Und daß allen diesen Stufen solche Bedeutung nicht zukommt, zeigt folgendes Beispiel:

a)

b)

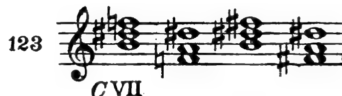
III VI   III IV   II I

wo in a) wohl die zwischen Anfang und Ende liegenden Akkorde zweifellos durchaus in Nebendreiklangfunktion stehen, woran die variationsartige Ausführung in b), welche Nebendominantseptakkorde u. dgl. verwendet, gewiß nichts ändert.

auf Dorisch an (das ist jene Kirchentonart, die vom zweiten Ton einer Durtonleiter beginnt, also etwa in C-Dur auf *d*), so ergibt sich aufwärts: *a, h, cis, d,* abwärts: *d, c, b, a.* Phrygisch (vom dritten Ton aus, *e*) ergäbe *h, cis, dis* (was in dieser Form ungebräuchlich war) und *e, d, c, h.* In Lydisch (vierter Ton, von *f*) konnte neben der übermäßigen Quart (*h*) die reine (*b*) verwendet, in Mixolydisch (vom fünften Ton *g*) der siebente Ton (*f*) erhöht werden (*fis*). Äolisch, unser heutiges Moll ergab *e, fis, gis, a, g, f.* Des selten angewendeten Hypophrygisch Eigenschaften sind zunächst für uns ohne Bedeutung. Soll nun wirklich unser Dur und Moll den ganzen harmonischen Reichtum der Kirchentonarten enthalten, so muß man diese Eigentümlichkeiten ihrem Sinn entsprechend einbeziehen. Es wird dadurch möglich in einer Durtonart alle die leiterfremden Töne und Akkorde zu verwenden, welche in den sieben aus ihren Stammtönen gebildeten Kirchentonarten vorkamen. Im Folgenden sind die für uns einstweilen wichtigsten für die C-Dur-Reihe angeführt. Es sind dies: aus Dorisch:



Aus Phrygisch:
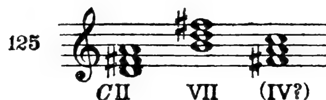


die selten vorkamen.

Aus Lydisch:



die auch in Dorisch enthalten sind.

Mixolydisch:



Aus Äolisch, die von Moll her bekannten.

Natürlich auch die 7-Akkorde.

Indem wir so vorgehen, folgen wir der geschichtlichen Entwicklung, die einen Umweg gegangen ist, als sie zu den Kirchentonarten ge-

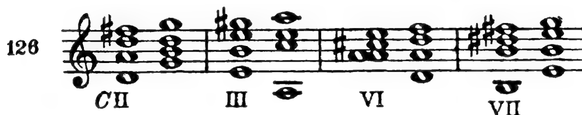
langte. Man erinnert sich meiner Hypothese, die als Ursache für diesen Umweg die Schwierigkeit, den Grundton dieser Reihen zu fixieren, bezeichnete. Wir können das, wozu der geschichtliche uns führen wird, auf direktem Weg erreichen, wenn wir vom Bestreben eines Baßtons, seine Obertöne durchzusetzen, Grundton eines Dur-Akkords zu werden, ausgehen. Dadurch allein wären die leiterfremden Durdreiklänge auf den Nebenstufen schon genügend begründet. Ebenso reicht die andere, oft erwähnte psychologische Erklärung allein aus, sie systematisch herzustellen: das Prinzip der Nachbildung, Nachahmung, welches dazu führt, die Eigentümlichkeiten des einen Gegenstandes versuchsweise auf andere zu übertragen und beispielsweise den erhöhten siebenten Ton in Moll hervorbringt. Diesem Prinzip werden wir auch folgen, wenn wir im weiteren Verlauf immer wieder das, was beispielsweise auf der II. Stufe möglich ist, auf die andern Stufen übertragen. Die durch die Erinnerung an die Kirchentonarten eingeführten Moll- und verminderten Dreiklänge könnten wir ebenfalls so ableiten. Dabei muß man nicht übersehen, daß diese Akkorde, dem Anschein nach künstlich, doch insofern als relativ natürlich gelten dürfen, als sich ja in der Obertonreihe Vorbilder für sie finden. So gibt es unter den Obertönen von *C* einen Zusammenklang *e—g—h*, der zwar fern liegt, und einen *e—g—b*, der unrein ist, die aber beide zur natürlichen Erklärung herangezogen werden dürfen. Wenn ich aber trotz der Möglichkeit solcher Erklärungen lieber den Weg der Geschichte gehe, so hat das vor allem den Grund, daß die Analogie mit der für uns noch lebendigen Molltonart sehr geeignet ist, uns bei der Behandlung dieser Akkorde den Führer abzugeben.

Selbstverständlich kann man (und wir werden es später tun) das alles auch durch Chromatik erzielen, das ist durch halbtonweises Fortschreiten aus einem leitereigenen Ton in einen leiterfremden. Der Effekt für die Geschicklichkeit des Schülers könnte derselbe sein, aber das wäre, abgesehen davon, daß diese Verbindungen auch in der hier gezeigten Form vorkommen, weniger übersichtlich und die Einsicht in die Entwicklung und in die Zusammenhänge der harmonischen Vorgänge wäre geringer. Wir gehen zunächst den Weg der Kirchentonarten und schließen fürs erste Chromatik aus, bringen also diese leiterfremden Töne und Akkorde so, wie wir sie etwa brächten, wenn sie einer Molltonart angehörten; beachten also sozusagen die Wendepunktgesetze und übertragen sie auf diejenigen Reihen, die wir

erhöhen oder erniedrigen. Daraus ergibt sich von selbst, daß etwa einem Dreiklang *c—e—g* nicht einer *a—cis—e* folgen wird, oder auch nicht *e—gis—h*. Vorläufig natürlich nur; für die ersten Übungen.

Durch die Verwendung dieser Akzidenzien entstehen folgende Akkorde (wobei die aus Phrygisch abgeleiteten beiden übermäßigen Akkorde aus 123 vorläufig entfallen):

1. Dreiklänge mit großer Terz (als Ersatz für den Leitton einer Kirchentonart) auf Stufen, die leitereigen eine kleine Terz haben. Es sind dies: die II., III. und VI. Stufe. (Seltener die VII., denn die ist leitereigen ein Verminderter, müßte also zwei Töne erhöhen.)



Das sind die Dominanten der alten Kirchentonarten. Sie enthalten den erhöhten (alterierten) siebenten Ton, den Leitton in den achten (Grundton). Und zwar: die II. Stufe den der mixolydischen, die III. den der äolischen, die VI. der dorischen und die VII. der phrygischen (die letztere Form wurde selten verwendet, da sie die Beziehung zum Grundton leicht aufzuheben imstande ist). Wir nennen diese Akkorde, weil sie in den Kirchentonarten als Dominanten auf V. Stufen vorkamen, in unseren Tonarten aber auf Nebenstufen stehen, Nebendominanten*). Sie können selbstverständlich auch als 7-Akkorde gebracht werden, was zur Erweiterung Anlaß gibt, auch den Dominantseptakkord des Lydischen als Nebendominante für unsere IV. Stufe zu gewinnen (127).

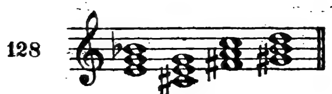
2. Ein Durdreiklang, der aber nicht Dominantcharakter hat, *b—d—f* (aus Dorisch oder Lydisch), von dem vielleicht die später noch zu besprechende neapolitanische Sext stammt;

3. ein Molldreiklang *g—b—d* (aus Dorisch oder Lydisch);

*) Der Ausdruck Nebendominanten dürfte nicht von mir sein, sondern ist (ich kann mich nicht mehr recht erinnern) wahrscheinlich im Gespräch mit einem Musiker entstanden, dem ich die Idee vortrug, auf den Nebendreiklängen Dominanten zu errichten. Wer von uns beiden ihn zuerst ausgesprochen hat, weiß ich nicht und nehme deshalb an, daß ich es nicht war.

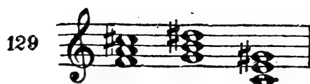
4. eine Reihe verminderter Dreiklänge;

128



5. schließlich auch übermäßige Dreiklänge.

129



Die Verwendung aller dieser Akkorde ist sehr einfach, wenn der Schüler sich zunächst an die Wendepunktgesetze hält. Das heißt: jeder leiterfremde Ton wird entweder als der sechste oder siebente Ton einer aufsteigenden oder einer absteigenden Mollskala angesehen. Erhöhte gehören der aufsteigenden, erniedrigte der absteigenden an. Je nachdem nun der Ton sechster oder siebenter ist, folgt ihm ein Ganzton oder ein Halbtonschritt. So daß beispielsweise ein *fis* angesehen werden könnte als siebenter Ton einer *g*-Reihe, wonach ihm *g* folgen (und eventuell *e*, jedenfalls aber nicht *f* vorausgehen) sollte, oder als sechster Ton einer *a*-Reihe, wonach ihm *gis* folgen sollte. Aber es geht auch an, einen solchen Ton als sechsten entstehen zu lassen und ihn dann (durch Umdeutung) als siebenten zu behandeln. Das *fis* könnte beispielsweise als sechster Ton einer *a*-Reihe eingeführt und dann doch in einen Dreiklang *g—h—d* aufgelöst werden, was seiner mixolydischen Abstammung entspräche.

Der Schüler sollte, um das Gleichgewicht nicht zu stören, insbe-
120 sondere im Anfang nicht zu viele solcher leiterfremder Akkorde anwenden. Mindestens müßte der Setzung vieler solcher Akkorde eine ebenso reiche und ausführliche Kadenz folgen. Dazu langen die Mittel nicht. Und dann noch eins: will der Schüler diese alterierten Akkorde in Modulationen anbringen, so kann er sie nur dort setzen, wo sie nicht etwa dem Ziel, im Sinne der auszuschließenden Akkorde, entgegenstreben. So könnte beispielsweise die Herbeiführung eines Akkords *f—a—c* durch eine Nebendominante *c—e—g—b*, wenn die Modulation von *C*-Dur nach *G*-Dur gehen soll, störend wirken. Gewiß könnte man dieser Störung wieder Herr werden, wenn man etwa an dieses *f—a—c*
130 ein *e—gis—h* reihte, das nach *a—c—e* (II. Stufe von *G*-Dur) führt. Aber immerhin, solange der Schüler nicht imstande ist, diese Gewichts-

verhältnisse genau zu empfinden, wird er gut tun, nur die Akkorde zu bringen, die die Erreichung des Ziels wenn schon nicht fördern, so doch nicht hindern. Vor allem aber wird er sie am besten in der Kadenz benützen können, wenn die Tonart schon ausreichend bestimmt ist.

130 a) (♮)

b)

In Beispiel 130 *a* ist entschieden eine Ungleichmäßigkeit zu spüren. Das *h* überrascht, man hätte fast eher *b* erwartet; und wir hatten uns doch vorgenommen, daß unsere Modulationen sacht gleiten und deutlich hinüberführen sollen.

Besser ist die Lösung 130 *b*. Sehen wir das aber genau an, so bemerken wir, daß wir das eigentlich schon nach einer der früheren Anregungen hätten tun können. Nämlich: nach der Anregung, Zwischentonarten (das wäre hier *A*-Moll) zu wählen. Ich habe diese Erklärung mit den Zwischentonarten nur widerwillig gegeben, denn es ist falsch, innerhalb eines so kurzen Satzes Tonarten zu unterscheiden. So wie wir einen Nebendreiklang nicht etwa *e*-Moll, sondern III. Stufe nennen, so ziehen wir es auch hier vor, nicht von Tonarten, sondern lieber von durch Nebendominanten ausgeführten Stufen zu reden. Eine Stufe kann eventuell geradezu tonartmäßig ausgeführt werden. Aber es verwirrt das Bild, verwehrt den Überblick über das Ganze und seine Zusammenhänge, wenn man jeder Stufe, der eine Dominante vorausgeht, den Namen einer Tonart gibt. In Notenbeispiel 131 sind einige Modulationen mit solchen alterierten (das ist: leiterfremde Töne benützenden) Akkorden dargestellt.

140

150

131

a) C—e

e $\frac{3}{4}$VII VII I

b) C—a

C V VI

a I IV II

c) C—F

F III II II

d) C—e

C III$\frac{3}{4}$ VI III

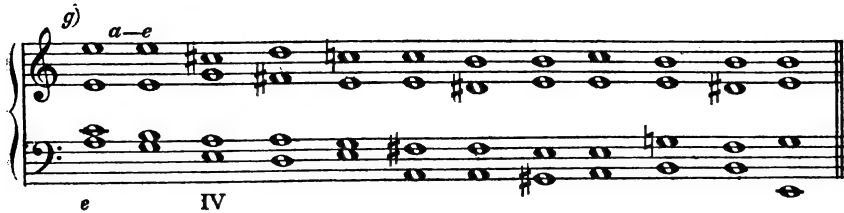
e I

e) a—C

C II I

f) a—G

G II II



h) a—F

i) a—d

a I IV
d V I IV III VI II III VI II V I

k) l)

a V
d II

In 131*c* wird bei × eine Nebendominante (auf der II. Stufe von *F*; hier ist selbstverständlich schon auf *F*-Dur zu beziehen), trugschlüssig aufgelöst. Diese Nebendominante auf der II. Stufe führt den Namen Wechseldominante. Mir ist unklar, woher der Name stammt und was er bedeutet*). Aber ihre Funktion ist: die leitereigene II. Stufe in der Kadenz zu vertreten. Meistens in der Weise, daß die Stufenfolge 160

*) Eine Erklärung könnte man folgendermaßen finden: Wechseldominante hat ein Pendant in dem Wort Wechselbalg. Darunter kann man allerdings ein ausgewechseltes Kind verstehen. Da es sich aber dabei stets um ein mißgestaltetes Kind handelt, welches von Hexen oder dem Teufel unterschoben wurde, so bin ich auf die Idee gekommen, daß Wechselbalg mit vexieren, d. i. plagen, foppen, necken, zusammenhängt. Ein Vexierbalg wäre dann ein vom Plager, Fopper,

II—I_6^4—V—I ist; jedoch folgt auch auf die Wechseldominante oft genug direkt V—I.

Am häufigsten wird sie als $^5_6$-Akkord oder als $^3_4$-Akkord gesetzt. Aber auch die Grundlage kommt oft vor. Neu an diesem Fall ist für uns nur, daß hier ein trugschlußartiger Schritt (II—I) von einer Nebendominante aus gemacht wird. Solche Verbindungen sind natürlicherweise auch von andern Nebendominanten aus möglich. Aber der Schüler wird gut tun, damit sparsam umzugehen, denn er könnte sonst leicht manches schreiben, was, ohne unbrauchbar zu sein, un-
170 gebräuchlich ist und dem Stil des Ganzen widerspricht. Es stimmt wohl nur im Durchschnitt, geht aber kaum viel zu weit, wenn man sagt: Trugschlüsse nach Nebendominanten werden mild wirken, wenn nicht durch den Trugschluß die Modulation vollzogen wird. Sie werden härter wirken, wenn die durch sie herbeigeführte Modulation nicht vorbereitet war. Die Milde ist nun gewiß nicht das, was wir in erster Linie

Necker unterschobenes Kind. Sucht man weitere Synonime, so findet man: ärgern, täuschen, trügen, welch letzteres als Trug auch im Zusammenhang mit Spuk vorkommt. Danach möchte man glauben, daß wechseln und vexieren überhaupt dasselbe Wort seien. Ob dann Wechsler und Wechsel Truggeschäfte wären, oder ob der Gläubiger durch den Besitz des Wechsels das Recht hat, den Schuldner zu vexieren, zu plagen mit der Forderung auf Bezahlung, kann uns kalt lassen, da sowohl Plage wie Trug richtige Übersetzungen sein dürften und das Wort von dem Zusammenhang beider den Doppelsinn profitiert haben könnte. Desgleichen die Frage, ob man das Umtauschen von Geld in anderes wegen des Ärgers über den Verlust, den man dabei erleidet, wechseln nennt, oder wie ich annehme: weil der Händler, bei dem man zur Bezahlung seiner ausländischen Schulden Wechsel kaufte, bei dem man Geld in Wechsel umtauschte, es verwechselte, auch in dem Fall Wechsler genannt wurde, wo er ausländisches Geld verkaufte; Wechsler, ob er nun in Wechsel oder Geld umtauschte. Weil bekanntlich gegen unvermeidlichen Ärger und Plage nur Vergessen hilft, so konnte der Trug, der beim Wechseln ärgert, auch hier schließlich am besten vergessen werden und das be-

anstreben, und die Härte nicht, was wir in erster Linie vermeiden. Sie sind nur das, woran wir erkennen, was gebräuchlich und was ungebräuchlich ist. Was gebräuchlich ist, klingt, weil es gebräuchlich ist, mild; und was ungebräuchlich ist, meist nur, weil es ungebräuchlich ist, hart. Unsere Absicht kann es nun natürlicherweise nicht sein, ungebräuchliche Verbindungen zu schreiben. Das hätte in Harmonielehraufgaben wenig Zweck, da wir damit nicht erzielen können, daß sie gebräuchlich werden. Die Zeit, in der sie sich hätten einbürgern können, ist vorbei. Sollten sie sich jetzt noch einbürgern, so könnte das nur geschehen, indem die Komponisten sich ihrer annähmen. Das ist aber unwahrscheinlich, denn wir haben andere, stärkere Mittel. Dann aber auch: die Nebendominante wurde eingeführt, um für jede Stufe einen ihr vorauszuschickenden Dominantakkord (Quartensprung aufwärts des Fundaments) zu gewinnen. Der Trugschluß aber macht Sekundenschritte, führt also wo anders hin, als es dem Zweck, zu dem sie eingeführt wurde, entspricht. Selbstverständlich hat die Kombination recht, wenn sie die Funktion einer Dominante (sich trugschlüssig zu verbinden) auch auf die Nebendominante anwendet. Aber das ist doch etwas weiter hergeholt und vielleicht schon aus diesem Grunde weniger gebräuchlich. Diese Trug-

180

190

---

denkliche Wort zu einem Synonim des unbedenklichen („nicht daran denken") „umtauschen" aufsteigen.

Dem widerspricht nun der Umstand, daß die Fux'sche Wechselnote italienisch Cambiata (von cambiare) heißt, und daß Cambia Valute (Wechselstube) und: changer (wechseln) dafür zeugen, daß in romanischen Sprachen ohne Berufung auf vexieren (ärgern, trügen, plagen) derselbe Begriff: wechseln auch in beiden Bedeutungen verwendet wird. Aber wenn auch viele Wörter unserer Sprache aus dem Lateinischen und Italienischen stammen, weil wir mit der Tätigkeit auch ihre Benennung gelernt haben, so muß nicht unbedingt ein Kaufmann von Venedig, sondern es kann auch einer aus Nürnberg der erste Wechsler gewesen sein. Ja es ist sogar nicht unmöglich, daß es einer aus Holland war, da ja Amsterdam noch heute als Weltgeldmarkt gilt. Und sogar die Fux'sche Wechselnote könnte eine niederländische, aus der Zeit der holländischen Hegemonie stammende sein: Die Romanen hätten dann, ohne sich des Trugs bewußt zu werden, der im Wechseln liegt, die Verwendung dieses Ausdrucks als musikalischen Terminus von Germanen gelernt.

Uns interessiert an dem Zusammenhang zwischen vexieren, ärgern, plagen und wechseln insbesondere die Bedeutung: T r u g. Dann hieße unsere Wechseldominante: V e x i e r d o m i n a n t e und wäre eine T r u g d o m i n a n t e, das ist eine, die einen T r u g s c h l u ß (II—I) ausführt.

schlüsse kommen vor, aber Vorsicht ist nötig: sie können leicht, wie sie zu weit hergeholt sind, auch zu weit wegführen. Notenbeispiel 133 zeigt, welche Aufwendungen zur Sicherung der Tonart solche Verbindungen erfordern.

133

a) etc. b) etc.

c) etc. d) etc.

e) f) nach G dur? etc.

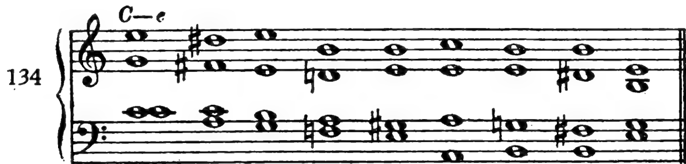
g) C—e
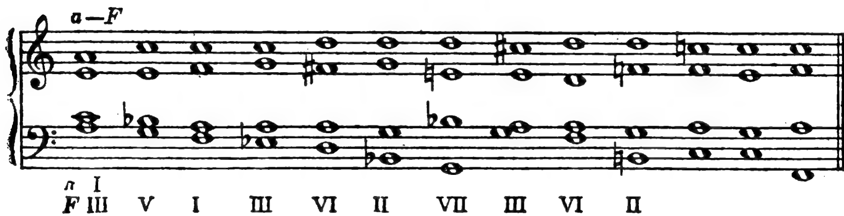
Im Notenbeispiel 131a kann man den zweiten Akkord ($^{3}_{4}$-Akkord über *a*) als Wechseldominante (II. Stufe von *C*) ansehen. Dann ist der folgende über *g* V von *C*. Aber er könnte auch *I* (von *G*) sein; dann hätte hier schon eine Modulation stattgefunden und der vorhergehende wäre V. Stufe von *G*, also Dominante und nicht Wechseldominante. Dementsprechend müßte der vierte Akkord als V. Stufe mit erniedrigter Terz angesehen werden, der fünfte Akkord als VI. mit erhöhter Terz. *G* wäre also hier Zwischentonart, welche Annahme sich als unzweck-

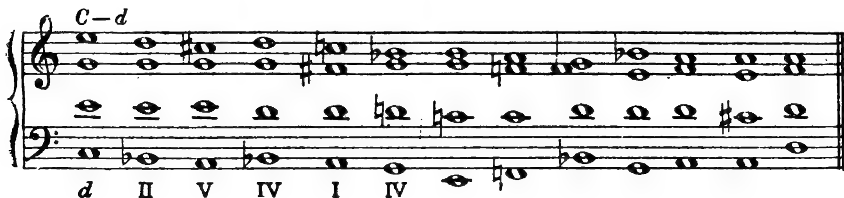
200

mäßig erweist. Mit demselben Recht könnte man nämlich den sechsten Akkord (6-Akkord über *c*) als *A*-Moll ansehen. Das wäre dann schon die zweite Zwischentonart. Deshalb ist es besser, die Erklärung nach Zwischentonarten fallen zu lassen und die Nebendominanten solange auf die Ausgangstonart zu beziehen, als nicht eine Reihe von Akkorden vorgekommen ist, die für die Zieltonart entschieden haben. In 131d wäre es beispielsweise schwerer möglich, solche Zwischentonarten zu bestimmen. Der zweite Akkord, $\frac{3}{4}$-Akkord über *b*, könnte nur auf *D*-Moll bezogen werden. Dem entspricht allerdings der als fünfter folgende 6-Akkord *f—a—d*; aber es könnte ebensogut *fis—a—d* kommen (133g), und dann wäre die Bestimmung von Zwischentonarten nur durch sehr komplizierte Umdeutung möglich.

Sehr geeignet sind die Nebendominanten zur Erweiterung der Kadenz (134).







Die Modulation wird dann besser knrz, mit einem raschen Mittel gemacht. Daß die Nebendominanten in Moll ebenfalls anzuwenden sind, und daß sich dabei keine neuen Gesetze ergeben, ist klar. Nur

etwas soll noch hier in präziserer Form gesagt werden, was auch für Dur gilt und erklärt, warum nicht auch auf der IV. Stufe in Dur eine Nebendominante zu errichten ist. Die Nebendominante ist hauptsächlich wegen des Quartenschritts aufwärts des Fundaments da als Nachahmung des Schritts V—I. Aber von der IV. Stufe (in *C*-Dur *F*) aus würde dieser Schritt eine übermäßige Quart (*f—h*) sein, oder in
230 einen leiterfremden Ton (*b*) münden. Mit dem Akkord über *b* wüßten wir vorläufig noch nichts anzufangen, und die Verbindung mit *h* entspräche nicht dem Sinn dieses Mittels. Aus dem gleichen Grund wird man in Moll auf der VI. unerhöhten Stufe (in *A*-Moll *F*) vorläufig keine Nebendominante errichten, denn die ginge auch nach *b*. Aber auch auf der erhöhten VI. und VII. Stufe wird die Nebendominante nicht anwendbar sein. Denn ein Akkord *fis—ais—cis—e* (oder gar *gis—his—dis—fis*) lenkt zu weit von der Tonart ab, als daß wir das jetzt schon wagen dürften.

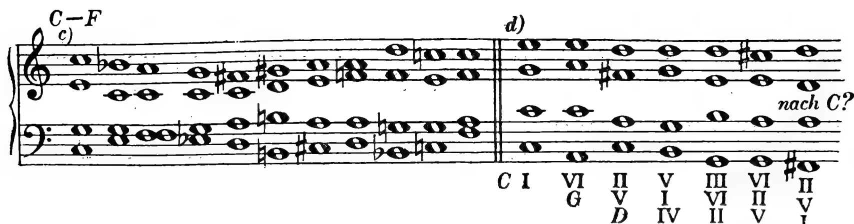
Ich will nicht unterlassen, den Schüler noch einmal vor über-
240 mäßigem Gebrauch der Nebendominanten zu warnen. So reich an Mitteln sind wir damit doch noch nicht, daß sich nicht leicht Unebenheiten ergeben könnten, und es wäre jedenfalls ungünstiger, die Glätte der Aufgaben zu opfern, um nur recht viel alterierte Nebenklänge unterzubringen. Im allgemeinen empfehle ich, in einem Beispiel von zehn bis fünfzehn Akkorden kaum mehr als drei bis vier Nebendominanten (usw.) anzubringen.

Man kann auch mehrere Nebendominanten miteinander und mit andern tonartfremden Akkorden verbinden. Nur muß man dabei achtgeben, daß man sich nicht zu weit von der Tonart entfernt. Zu
250 welchen üblen Resultaten man durch übermäßigen Gebrauch gelangen kann, zeigt 135d.

135

a) *C—e*

b) *C—F*



Alle sieben Akkorde dieses Beispiels können an sich Stufen von *C*-Dur sein. Aber vom dritten Akkord (wenn nicht schon vom Anfang) an kann man sie zwanglos auf *G*-Dur beziehen und vom vierten an sind es leitereigene aus *D*-Dur. Hier sind drei Fehler geschehen: 1. Beide hier angewendeten Nebendominanten führen (wie die Stufenzahlen zeigen) in V. Stufen (*C*-Dur und *G*-Dur). 2. Beide, sowohl der dritte, als auch der sechste Akkord, sind zudem selbst so eingeführt, als ob sie V. Stufen wären; dem dritten geht ein als II. von *G*-Dur, dem sechsten ein als II. von *D*-Dur auffassbarer Akkord voran: so moduliert man oder befestigt eine Tonart. 3. Bei der Verbindung zweier Nebendominanten miteinander besteht eine Gefahr darin, daß beide Akkorde Durdreiklänge sind; der zweite, als Resultat, kann dadurch leicht an eine Tonika erinnern. Ein Durakkord, als vollkommenere Nachahmung des Naturgegebenen, hat eher die Tendenz seine Stellung als Tonika durchzusetzen als ein Mollakkord, der durch seine Unvollkommenheit naturgemäß das Merkmal des Vorläufigen an sich trägt. Dieser Mangel wird erst durch die weiter unten erörterte chromatische Einführung von Nebendominanten behebbar. Als Richtschnur zur Vermeidung derartiger Fehler diene folgendes: Wenn man durch Nebendominanten der Oberdominantregion zu nahe gekommen ist, so wird es gut sein, da die Ausführung durch Nebendominanten leicht tonartmäßig wirkt, recht bald die Unterdominantregion aufzusuchen. Also beispielsweise: hätte man die V. oder III. Stufe zu sehr in den Vordergrund gerückt, so wird man über die VI. zur II. oder IV. überleiten. Und umgekehrt, ist man der Unterdominantregion zu nahe gekommen (II, IV), so wird man trachten müssen, zur Oberdominantregion zurückzukehren.

Nachdem der Schüler die Nebendominanten zuerst ohne chromatische Schritte, also gleichsam tonartmäßig in Moll gebracht hat, kann er darangehen, sie auch durch chromatisches Weiterschreiten herzustellen. Dadurch wird auch ihre Verwendungsmöglichkeit viel größer. Dabei ist folgendes festzuhalten: der Sinn einer derartigen chromatischen

Erhöhung ist, einen Leitton herbeizuführen; einen steigenden oder einen fallenden. Folglich sollte der erhöhte Ton immer steigen, der erniedrigte immer fallen. Nur wenn eine schlechte Stimmführung vermieden oder ein vollständiger Akkord erzielt werden kann, und der fragliche Ton in der Mittelstimme ist, würde ich vorläufig ein Wegspringen von ihm zulassen. Sonst soll jetzt noch der Zweck einer derartigen Alterierung in der Stimmführung ersichtlich sein. Aus demselben Grund soll aber
290 auch die Erhöhung oder die Erniedrigung sich als solche dadurch erkennbar machen, daß der erhöhte oder erniedrigte Ton unmittelbar an den vorhergehenden unveränderten anschließt. Daß also die Erhöhung oder Erniedrigung in derselben Stimme erfolgt. Haben im vorhergehenden Akkord zwei Stimmen den fraglichen Ton, dann genügt natürlich die Veränderung in einer Stimme; die andere kann wegspringen. Damit ist uns bis zu einem gewissen Grad die Möglichkeit gegeben, die Wendepunktgesetze in Moll zu umgehen. Die reichen Mittel, die wir durch die Nebendominanten und dergleichen haben, gestatten uns, in der Kadenz das Gleichgewicht wieder herzustellen.

300 In 136a wird die chromatische Einführung der leiterfremden Akkorde gezeigt. Besondere Schwierigkeiten bietet sie nicht. Verbindungen wie bei *) und **) werden wir einstweilen noch weglassen. Folgende Richtlinien seien empfohlen: I. Melodisch klare Darstellung der chromatischen Folgen als steigende oder fallende Leittöne in Form von chromatischen Skalateilen. II. Da sie melodische Kraft haben, wird es sich empfehlen, sie in eine Außenstimme, Sopran oder Baß, zu verlegen. Insbesondere wird der Baß davon profitieren können. welcher sonst oft stehen bliebe. Um solches zu vermeiden, kann man auch durch Vertauschungen (andere Umkehrungen) und Lagenwechsel
310 nachhelfen. III. Der Zweck der chromatischen Einführung ist kein anderer als der zuerst gelehrte mit wendepunktartiger Behandlung. Aber die chromatische Einführung bietet den Vorteil, daß die Gefahr für die Tonart geringer ist, weil so erreichte Töne kaum als leitereigene gelten können, was wir bereits berücksichtigten, als wir konstatierten, daß eine Dominante niemals chromatisch entstehen soll. So wird das chromatisch aus *c* entstehende *cis* einer VI. Stufe von *C*-Dur verhindern, daß man die darauffolgende II als Tonika (Modulation nach *d*-Moll) auffaßt. Ja selbst wenn diese II. Stufe dann auch große Terz hat, müßte sie schlimmstenfalls erst Dominante sein. Eine Gefahr, wie die
320 in 135*d* gezeigte, ist also leicht zu bannen.

I. Nebendominanten

136a

1. V I III VII I V I

2. VI II +) IV II VII II II II IV II ++) 3. I III

III III V III V III 4. 5. III V VII V 6. VI VI

I VI IV VI 7. VII VII II VII IV VII II VII II VII

II. Übermäßige Dreiklänge

1. I I V I III I 2. IV IV I IV

VI IV 3. V V II V VII V

III. Der künstliche Molldreiklang auf der V. Stufe

V V VII V III V

IV. Künstlich verminderte Dreiklänge

1. III III V III VII II III 2. I I VI I

IV I 3. IV IV II IV VII IV 4. V V III V I V

V. Septakkorde mit künstlich verminderter Quint

1. III III² V III VII III 2. IV IV? II IV VII IV

A) Nebendominantseptakkorde

a) quartaufwärts.

137

I IV · II V · III VI · IV · VI II · ? · VII III

b) sekundaufwärts

I II · II III · III IV · VI VII · ? · VII I

c) sekundabwärts

I VII? · II I · III II · VI V

d) terzabwärts

I VI · II VII?! · III I · VI IV · VII V

e) quintaufwärts

I V · II VI · *etc.* · III VII? · *etc.* · VI III · VII !!

f) terzaufwärts

I III · II IV · III V · VI I · VII II

B) Künstliche übermäßige Dreiklänge

a)

I IV · I VI · I II · I VII

b)

IV VII · IV II · IV V · IV III

c)

V I · V III · V VI · V IV

C) Der künstliche Molldreiklang auf der V. Stufe

a) die 6 Fundamentschritte

V I · V IV · V VI

V VI · V II · V VII · V III

b) mit künstlich verminderten Dreiklängen

V I · V IV · V V? · V III

c) mit 7=Akkorden mit *(künstlich)* verminderter Quint

V III · V IV · V VII

136b

C—d

dVII III IV

C—G

CI VI II III
G VI II

C—e

CI III
eVI I

C—a

CI V IV
a III VI

C—F

CI II
FV VI II

Der Schüler wird auch hier gut tun, sich nicht durch ein Zuviel zu übernehmen. Sparsam*) angewendet wirken diese Mittel sehr gut,

*) Die beigegebenen Notenbeispiele sind in diesem Sinne nicht durchaus als Muster aufzufassen, da sie in der Tendenz verfaßt sind, auf kleinstem Raum möglichst viel zu zeigen. Der Schüler ist jedoch auf Grund der ihm gegebenen Verhaltungsmaßregeln in der Lage, sie kritisch zu beurteilen.

aber Verschwendung mit ihnen zu treiben, wäre ungünstig, da auch sie noch nicht genügende Mannigfaltigkeit bieten können.

Von den andern aus den Kirchentonarten übernommenen Akkorden sind insbesondere die verminderten sehr wirksam. Beispielsweise *e—g—b* (oder noch besser der 7-Akkord *e—g—b—d*) als III. Stufe in *C*-Dur erinnert an die II. von *d*-Moll. Deshalb folgt ihm gern *a—cis—e* (V von *d*-Moll), was VI von *C*-Dur ist. Die gleiche Wirkung kann einer der Mollakkorde haben. Beispielsweise *g—b—d*; erinnert an IV in *d*-Moll; folgt V von *d*-Moll, oder VII, die in die I münden können, welche aber II von *C*-Dur ist. Der Schüler soll das jedoch nicht so auffassen, als ob hier wirklich andere Tonarten vorlägen. Ich wollte damit nur die Eignung dieser Akkorde zeigen, Nebendominanten (hier war es *a—cis—e*) einzuführen.

Zum Gebrauch der neuen zur Verfügung gestellten Mittel folgen hier zusammenfassende Anweisungen als Ergänzung der auf Seite 149 gegebenen

RICHTLINIEN

I. Nebendominanten können überall stehen, wo, vorausgesetzt daß die Fundamentschritte es zulassen, die leitereigene Stufe stehen kann. Ihrem Sinn nach allerdings am besten dort, wo ein der Dominant-Funktion ähnlicher Fundamentschritt vorliegt. Also nach dem Muster V—I, V—IV und V—VI. Denn ihr Zweck ist vor allem: diese Tendenz zu einem dominantähnlichen Schritt durch den künstlichen Leitton zu unterstützen. Auch der Terzenschritt abwärts des Fundaments ist oft ganz brauchbar, ohne jedoch bedeutende Bereicherung zu erzielen. Durch den Quartenschritt abwärts des Fundaments werden ebenfalls Akkorde angereiht, welche kaum andere als durchgehende (d. i. melodisch im Sinne eines Lagenwechsels, Vertauschung) Funktion ausüben. Der Terzenschritt aufwärts ist fast ganz zwecklos und läßt sich auch meist nicht anbringen, weil er zum Teil in bisher noch nicht erklärte Akkorde führt, welcher Grund auch einige der vorher genannten Folgen ausschließt; wie das Beispiel zeigt, wo gleich die 7-Akkorde behandelt sind (siehe 137A).

II. Nebendominantseptakkorde können überall stehen, wo Nebendominanten zulässig sind und die Dissonanzbehandlung erfolgen kann. Im allgemeinen erreichen sie den durch Nebendominant-Drei-

klänge angestrebten Zweck noch besser, weil die Sept in der Regel die
360 dominantartigen Schritte fördert, indem sie Richtung gibt.

III. Künstliche übermäßige Dreiklänge sind nach dem Muster des natürlichen übermäßigen Dreiklangs (III in Moll) zu verwenden. Dieser kann allerdings allen Stufen vorausgehen und folgen, seine wichtigsten Funktionen jedoch sind: III—VI, III—I, III—IV und III—II, welches letztere aber wegen der komplizierten Stimmführung selten brauchbar ist. Selbstverständlich können den künstlichen dieselben Akkorde wie den natürlichen folgen: Nebendominanten, künstliche Molldreiklänge, künstlich verminderte Dreiklänge, Septakkorde mit künstlich verminderter Quint und künstliche verminderte
370 Septakkorde. Ihr Hauptzweck jedoch ist, durch den künstlichen Leitton einer Verbindung Richtung zu geben (siehe 137 B).

IV. Der künstliche Molldreiklang auf der V. Stufe wird, wie die Beispiele zeigen, besonders geeignet sein zur Herbeiführung der Unterdominantregion (IV. und II. Stufe). Daß er auch neutralere: die unerhöhte VI und die erhöhte III gut einleitet, zeigen u. a. in 137 C unter *a*) der Fall V--II etc., unter *c*) der Fall V—VII. Die gebräuchlichsten Formen wird man jedoch erhalten, wenn man ihn im Falle seines V—I- und V—IV-Schrittes so auffaßt, als ob er II. der Unter-
380 dominanttonart (*F*-Dur), und im Falle des V—VI-Schrittes, als ob er IV. einer Molltonart (*d*-Moll) wäre (siehe 137 C unter *a* und Entsprechendes in den folgenden Beispielen).

V. Künstlich verminderte Dreiklänge können so behandelt werden wie die VII in Dur oder, was meist besser ist, wie die II in Moll (fast ausschließlich als 6-Akkorde [137 D]). Doch sind ihnen fast für alle Zwecke die durch Hinzufügung der Sept entstehenden

VI. Septakkorde mit verminderter Quint vorzuziehen, weil die Sept fürs modernere Ohr immer noch mehr richtunggebend wirkt als die verminderte Quint. Am leichtesten fügt sich der der
390 Unterdominantregion nahestehende auf der III. Stufe (137 E 1) der Kadenz ein. Dessen gebräuchlichste Formen sind die, in welchen er die II. Stufe einführt (III—II, III—VI—II), wo er ähnlich behandelt wird wie eine II. von Moll (*d*-Moll). Weniger überzeugend wirkt er zur Einführung der IV, weil er da wie eine VII in Dur (VII—I!!) benützt wird. Auf der I. und V. sind die mit kleiner Sept einstweilen für uns unver-

wendbar, während die beiden anderen (E 2b u. 4b) verminderte 7-Akkorde sind, über die im folgenden Ausführlicheres gesagt wird. Der auf der IV. Stufe erinnert an eine II oder VI in Moll (*e*- oder *a*-Moll) und an eine VII in Dur (*G*-Dur). Am besten fügt er sich in die Kadenz, wenn er nach dem Muster einer VI aus (*a*-)Moll behandelt wird, während 400 er nach dem Muster einer II in (*e*-)Moll zu sehr die Oberdominante betont und nach dem Muster einer VII in Dur aus bereits erwähnten Gründen weniger überzeugend wirkt. (VII—I!)

Im Anschluß hieran ergeben sich aus den neuen Mitteln noch zwei Bemerkungen über bereits früher gebrauchte Akkorde.

I. Als *Dominante in der Kadenz* (also als vorletzten Akkord) wollen wir nur einen solchen Durdreiklang (den übermäßigen also nicht) der V. Stufe verwenden, dessen große Terz *nicht* durch chromatische Erhöhung entsteht. Ein vor ihm vorkommender erniedrigter 7. Ton (in *C*-Dur z. B. *b*) müßte, als Unterdominant-Charakteristik, 410 nach der Art eines 6. Tones in Moll erst abwärts aufgelöst werden. Wohl findet sich in der Literatur manchmal anderes, aber wir haben keinen Anlaß, davon Gebrauch zu machen.

II. Wir wollen uns aus guten Gründen nunmehr einige Beschränkungen im Gebrauch gewisser leitereigener Nebenseptakkorde auferlegen. Der Schüler wird im Laufe des folgenden immer mehr erkennen, daß jeder Akkord, seinen verschiedenen Neigungen entsprechend, vielfache Funktion haben kann, daß er somit nicht eindeutig ist und seine Bedeutung erst durch die Umgebung festgestellt wird. Wenn ich nun den Gebrauch der Nebenseptakkorde einigermaßen einschränke, 420 so entspringt das dem Bestreben, sie im Sinn ihrer wichtigsten Neigungen zu benützen. Man wird hiefür folgenden Grundsatz aufstellen können: *Jeder Akkord wird* (wenn seine Umgebung ihn daran nicht hindert) *eine solche Fortsetzung verlangen, wie der* (aus ganz andern Tönen bestehende), *dem er den Intervallen nach gleich ist.* So sind die 7-Akkorde der II., III. und VI. Stufe in Dur von vollkommen gleicher Zusammensetzung. Da nun der der II. Stufe bekanntlich eine bestimmte Funktion hat (II—V—I, II—I $^{4}_{6}$ —V), so erwartet das Ohr von den gleichgebauten der III. und VI. Stufe dieselbe Fortsetzung (137*F a* und *b*) und da ist auf den ersten 430 Blick zu sehen, daß diese nicht leicht mehr auf die Tonart bezogen werden kann. Das soll durchaus nicht besagen, daß nur diese Fort-

setzung möglich ist, und zum Beweis gebe ich selbst einige Beispiele, aus denen hervorgeht, daß damit das Schicksal der Tonalität keineswegs schon besiegelt ist. Aber jedenfalls ist diese Verwendung uncharakteristischer als die nach dem Klischee der II. Und so sehen wir, daß im Beispiel *c*) an Stelle der III. besser die Nebendominante auf der VI., in *d*) die auf der I. oder III., in *e*) die auf der II. wirkte, in *f*) aber die Gefahr einer Modulation nach *G*-Dur besteht, der man allerdings leicht
440 Herr werden kann. Da also diese Akkorde in ihren charakteristischesten Folgen bedenklich, in andern aber unentschieden sind, empfehle ich — und das entspricht auch dem Vorkommen in der Literatur — größte Sparsamkeit. Am ehesten werden sie noch als Durchgangserscheinungen (durchgehende Sept) von gewissem (melodischen) Wert sein. Sonst aber sind sie, je nach der Richtung, um die es sich handelt, am besten zu ersetzen durch die künstlichen Akkorde auf den gleichen Stufen, die wir eben kennen gelernt haben: Nebendominantseptakkorde, künstliche verminderte etc. [vergleiche *c*) mit *g*), *d*) mit *h*)]. Von den übrigbleibenden Nebenseptakkorden sind der der I. und der der IV.
450 gleichgebaut. Auch sie sind am ehesten im Durchgang zu verwenden. Aber klarerweise wird in fast allen Fällen der Nebendominantseptakkord der I. bestimmter wirken als der leitereigene 7-Akkord [vergleiche *i*) mit *k*)]. Der Nebenseptakkord der VII. Stufe erinnert zu sehr an den der II. in Moll, als daß man ihn gerne anders als diesen anwendete (*m* und *n*). Ganz dieselben Grundsätze auf die Nebenseptakkorde in Moll anzuwenden, ist der Schüler leicht imstande und wird dementsprechend sich auch dort in der Benützung dieser Akkorde auf das Charakteristische beschränken und Uncharakteristisches zweckmäßig ersetzen.

VOM VERMINDERTEN SEPTAKKORD

Die systematische Einführung leiterfremder Akkorde in die Tonart kann, entsprechend dem früheren Verfahren, fortgesetzt werden, indem man versucht, auch den verminderten 7-Akkord dorthin zu verpflanzen, wo er nicht natürlich vorkommt. Dafür kommt zuerst in Betracht, ihn auf solchen Stufen anzubringen, die an eine VII. von Moll dadurch erinnern, daß ihr Grundton (wie der siebente von Moll) einen kleinen Sekundenschritt aufwärts in den nächsten leitereigenen Stufengrundton macht. Es sind dies in Dur: die III. (in *C*-Dur *e*) und die VII. (*h*), in Moll die II. (*a*-Moll *h*), die V. (*e*), die VII.

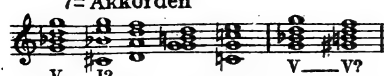
(*gis*). Das ergäbe (außer dem auf der VII. in Moll, der ja schon bekannt ist) zwei Akkorde: *e—g—b—des* und *h—d—f—as*. Dann könnte man immerhin auch die Alterierungen der Stufengrundtöne, da sie in den Nebendominanten vorkommen und dort tatsächlich siebente Töne sind, heranziehen, indem man z. B. auf dem *cis* (Terz der Nebendominante auf *a*) einen verminderten 7-Akkord *cis—e—g—b*, auf dem *dis* (Terz der Nebendominante auf *h*) *dis—fis—a—c* usw. errichtet. Aber die Annahme der Erhöhung (oder Erniedrigung) der Grundtöne oder ihrer Ersetzung durch solche erhöhte und erniedrigte, ist mißlich, weil sie sich zu weit vom Vorbild entfernt: dem auf dem Grundton aus Obertönen sich aufbauenden Dreiklang; was auch gegen die Ableitung einiger der im vorhergehenden gezeigten verminderten Dreiklänge spricht, erklärt, warum diesen nicht die Bedeutung vollständiger Akkorde zukommt, und die Auffassung eines fehlenden Grundtons begünstigt. Und diese Auffassung scheint mir auch hier zweckmäßiger und folgenreicher. Die wichtigste und einfachste Funktion des verminderten 7-Akkords nämlich ist nicht seine Auflösung durch den Quartensprung aufwärts des Fundaments (VII. in die III.), sondern die trugschlußartige: Fundament eine Stufe aufwärts (VII. in die I.). In dieser Funktion findet er sich am häufigsten. Die Theorie aber, die den Quartenschritt des Fundaments als den einfachsten und natürlichsten erkannt hat, kann hier nicht den Sekundenschritt aufwärts als den natürlichsten zugeben. Sie tut daher besser, die Auflösung auch dieses Akkords auf den Quartenschritt aufwärts des Fundaments zurückzuführen, indem sie annimmt: der verminderte 7-Akkord ist ein 9-Akkord mit ausgelassenem Grundton. Das heißt: beispielsweise auf dem Ton *d* (als Grundton) baut sich eine (Neben-)Dominante *d—fis—a—c* mit hinzugefügter kleiner Non *es* auf; oder auf *g* der Akkord *g—h—d—f—as*, auf *e e—gis—h—d—f* usw.

138.
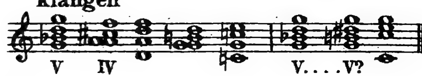
C II / *a* IV — *C* V / *a* VII — *C* III / *a* V — *C* VI / *a* I — *C* I / *a* III — *C* VII / *a* II — *C* IV / *a* VI

Des so entstehenden 9-Akkords Grundton (*d*) wird weggelassen und ein verminderter 7-Akkord *fis—a—c—es* bleibt übrig. Geht der

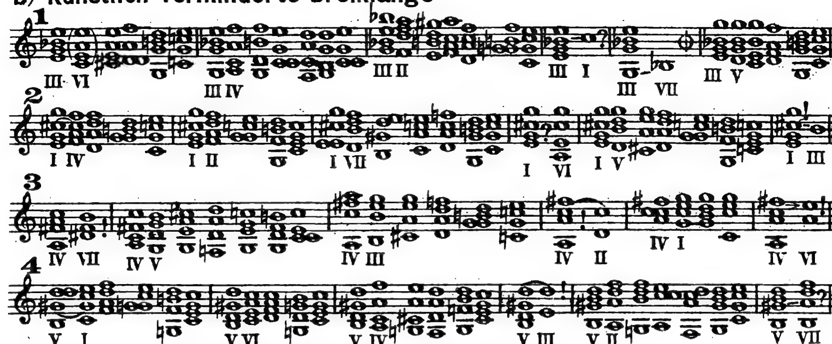
d) mit künstlichen verminderten 7= Akkorden



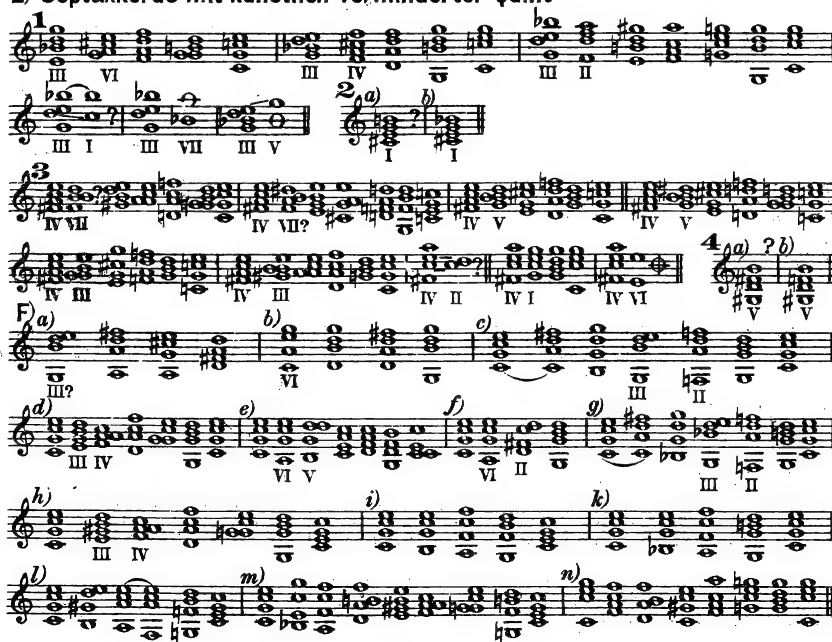
e) mit künstlichen übermäßigen Dreiklängen



D) Künstlich verminderte Dreiklänge



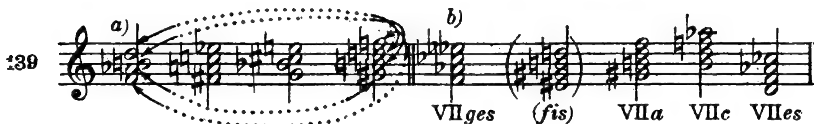
E) Septakkorde mit künstlich verminderter Quint



nun (als quasi VII. Stufe) nach *g—b—d* (in die quasi VIII.) oder, wenn er aus einer Nebendominante entsteht, nach *g—h—d*, so vollführt das ausgelassene Fundament *d* in der Tat den Quartensprung aufwärts *d—g*. Das deckt sich mit der Auffassung des Trugschlusses und ist die folgerichtige Fortsetzung des Betrachtungssystems, das die Akkorde durch terzenweisen Aufbau entstehen läßt, da es vom 7-Akkord durch Hinzufügung einer weitern Terz zum 9-Akkord gelangt.

Auf diese Weise kann man auf allen Stufen in Dur und Moll leiterfremde verminderte 7-Akkorde erhalten. Auszuschließen sind vorläufig nur jene Stufen, bei denen der Quartenschritt aufwärts des (ausgelassenen) Grundtons nicht auf einen leitereigenen Ton trifft. Beispielsweise auf der IV in Dur, in *C*-Dur *f*, das nach *b* müßte, aber nach *h* führt. Oder in *a*-Moll die IV (*d*), wo als VII. *gis* folgen sollte. Später, wenn wir über die neapolitanische Sext gesprochen haben und in der Benützung des verminderten 7-Akkords weiter gekommen sein werden, wird auch das gehen.

Der verminderte 7-Akkord kann ohne jede Vorbereitung gebracht werden. Gut wird es allerdings sein, ihn durch stufenweise oder chromatische Stimmenfortschreitungen entstehen zu lassen, aber unbedingt nötig ist das nicht. Denn er hat folgende Eigenschaften:



Er besteht aus drei gleichgroßen Intervallen, die die Oktave in vier gleiche Teile, kleine Terzen, teilen. Wenn man über seinen höchsten oder unter seinen tiefsten Ton noch eine kleine Terz setzt, kommt kein neuer Klang in den Akkord, sondern der zugesetzte Ton ist die Wiederholung eines schon vorhandenen in der höheren, respektive tiefern Oktav. Diese Teilung kann von jedem Ton der chromatischen Skala aus vorgenommen werden. Aber die ersten drei chromatisch aufeinanderfolgenden tiefsten Töne bringen schon alle verminderten 7-Akkordklänge hervor, die es gibt. Beispielsweise: *f, as, ces, d*, dann *fis, a, c, es* und *g, b, cis, e*; die nächste Teilung von *gis* (*as*) aus ergibt dieselben Töne wie die von *f* aus, nämlich *as, ces, d, f*, die von *a* aus: *a, c, es, fis* usw.

Es gibt also, dem Klang und den Bestandteilen nach, nur drei verminderte 7-Akkorde. Da es aber zwölf Molltonarten gibt, muß jeder verminderte 7-Akkord mindestens vier Molltonarten als VII. Stufe angehören. Der Klang *f—as—ces—d* kann demnach bedeuten (139 *b*): VII. Stufe in *ges-*(*fis-*)Moll, wenn *f* (*eis*), VII. in *a*-Moll, wenn *gis*, VII. in *c*-Moll, wenn *h*, VII. in *es*-Moll, wenn *d* als Grundton angenommen wird, oder wenn er als 9-Akkord mit ausgelassenem Grundton aufgefaßt wird, V. in diesen Tonarten. (Daß dann die Schreibweise sich ändern und *h* als *ces*, *gis* als *as* bezeichnet werden muß, ist selbstverständlich.) Jeder seiner Töne kann also Grundton und demzufolge auch jeder Terz, verminderte Quint und verminderte Sept sein. Kehrt man den Akkord um, so entsteht nicht wie bei einem Dur- oder Mollakkord ein ganz neues Bild des Aufbaues, sondern es bleiben immer kleine Terzen (übermäßige Sekunden). Es wird also, wenn dieser Akkord ohne oder in einem undeutlichen Zusammenhang auftritt, unklar sein, welcher Tonart er angehört. Sein *gis* kann ein *as* sein, sein *h* ein *ces* usw. und erst aus der Fortsetzung kann man entnehmen, ob ein Ton Leitton, und ob er steigender oder fallender war. Daß das Ohr nicht früher entscheiden kann und sich jeder Lösung gerne anpaßt, ermöglicht nun, ihm anderes folgen zu lassen, als seiner Einführung entspricht. Ein *gis* enthaltender verminderter Septakkord kann zum Beispiel einem Dreiklang folgen, ohne daß dessen *g* nach *gis* gehen muß. Denn das Ohr ist bereit, es als *as* aufzufassen und läßt es trotz dieser Auffassung zu, daß die Fortsetzung den fraglichen Ton doch als *gis* behandelt und nach *a* führt. Das Querstandsgesetz kann somit für den verminderten Septakkord bis zu einem gewissen Grad aufgehoben werden. Trotzdem wird man auch hier nicht ohne Not Sprünge machen, sondern als melodisch (das ist einer Skala sich nähernd) darstellen, was nur irgend die Möglichkeit dazu bietet.

Der Klang *h—d—f—as* kann sein: 9-Akkord mit ausgelassenem Grundton:

in	*C*-Dur	auf der			III.	V.			Stufe
,,	*Cis* (*Des*)	,, ,, ,,	I.				VI.		,,
,,	*D*	,, ,, ,,		II.				VII.	,,
,,	*Es*	,, ,, ,,			III.	V.			,,
,,	*E*	,, ,, ,,	I.				VI.		,,
,,	*F*	,, ,, ,,		II.				VII.	,,

in	*Fis* (*Ges*)-Dur auf der			III.	V.			Stufe
,,	*G* ,, ,, ,,	I.				VI.		,,
,,	*As* ,, ,, ,,		II.				VII.	,,
,,	*A* ,, ,, ,,			III.	V.			,,
,,	*B* ,, ,, ,,	I.				VI.		,,
,,	*H* ,, ,, ,,		II.				VII.	,,
,,	*c* - Moll ,, ,,				V.		VII.	,,
,,	*cis* (*des*) ,, ,, ,,	I.		III.				,,
,,	*d* ,, ,, ,,		II.			(VI.)		,,
,,	*es* ,, ,, ,,				V.		VII.	,,
,,	*e* ,, ,, ,,	I.		III.				,,
,,	*f* ,, ,, ,,		II.			(VI.)		,,
,,	*fis* (*ges*) ,, ,, ,,				V.		VII.	,,
,,	*g* ,, ,, ,,	I.		III.				,,
,,	*as* ,, ,, ,,		II.			(VI.)		,,
,,	*a* ,, ,, ,,				V.		VII.	,,
,,	*b* ,, ,, ,,	I.		III.				,,
,,	*h* ,, ,, ,,		II.			(VI.)		,,

VI in *d*-, *f*-, *as*- und *h*-Moll (eingeklammert), ferner IV in *D*-, *F*-, *As*-, *H*-Dur und Moll wird er später auch sein können. Aber bis jetzt stehen uns schon 44 Bedeutungen zur Verfügung. Und es wird sich später noch zeigen, daß die Beziehungen, die dieser Akkord zu den Tonarten hat, noch viel reicher sind. Daß er in keiner eigentlich allein zu Hause, allein zuständig ist. Sondern daß er sozusagen überall heimatsberechtigt und doch nirgends seßhaft ist, ein Kosmopolit oder ein Land-
110 streicher! Ich nenne derartige Akkorde vagierende Akkorde, wie ich schon einmal erwähnt habe. Sie gehören keiner Tonart ausschließlich an, sondern ohne ihre Gestalt zu verändern (nicht einmal die Umkehrung ist notwendig, die gedachte Beziehung auf einen Grundton genügt) können sie vielen, meist fast allen Tonarten angehören.

Wir werden dann später auch noch erkennen, daß man fast alle Akkorde bis zu einem gewissen Grad als vagierend behandeln kann. Aber es besteht da ein wesentlicher Unterschied zwischen den eigentlich vagierenden Akkorden und denen, die man erst durch Kunstmittel dazu macht. Die ersteren sind es nämlich schon ihrer Natur nach. Ihr

innerer Bau macht es schon von vornherein klar, daß sie anders sind 120
als die zweiten. Was sich ja hier schon am verminderten 7-Akkord, der aus lauter kleinen Terzen besteht, und später am übermäßigen Dreiklang deutlich bemerken läßt. Ihr charakteristischestes Merkmal ist die große Unähnlichkeit, die sie mit jenen einfachsten Nachahmungen der Obertonreihe haben — das Fehlen der reinen Quint. Es ist eigentümlich: diese Akkorde entstehen nicht direkt auf dem Wege der Natur und erfüllen dennoch deren Willen. Sie entstehen ja eigentlich nur aus der logischen Weiterentwicklung unseres Tonsystems. Also durch Inzucht, durch Inzucht zwischen den Gesetzen jenes Systems. Und daß es gerade diese folgerichtigen Ergebnisse des Systems sind, die dem 130
System selbst den Garaus machen, daß das Ende des Systems mit so unentrinnbarer Grausamkeit durch seine eigenen Funktionen herbeigeführt wird; das erinnert an den Gedanken, daß der Tod das Ergebnis des Lebens ist. Daß die Säfte, die zum Leben dienen, auch gleichzeitig zum Sterben dienen. Und daß die vagierenden Akkorde es waren, die zur Aufhebung der Tonalität führen mußten, das wird wohl noch im weiteren Verlaufe klar werden.

Wir verwenden den verminderten 7-Akkord nicht zur Ausführung entfernterer Modulationen, sondern nur als Erleichterung am Weg und zur Beförderung der Glätte von Verbindungen, die sonst leicht hart 140
klingen. Allerdings muß aufmerksam gemacht werden: der verminderte 7-Akkord, dessen Wirkung sehr entschieden sein kann, ist imstande, einem Satze etwas sehr Weiches, Weichliches zu geben. Denn seine entscheidende Wirkung als Modulationsmotor rührt nicht so sehr von seiner Kraft zu wenden her, als vielmehr von dem Unbestimmten, Zwitterhaften, Unausgewachsenen seiner Gestalt. Er selbst ist unentschieden, hat viele Neigungen, und jeder kann Gewalt über ihn gewinnen. Darauf beruht seine Wirkung: wer vermitteln will, darf selbst persönlich nicht allzu deutlich sein. Aber sparsam verwendet, ist auch er von ausgezeichneter Wirkung. 150

Eines wollen wir strengstens festhalten: wir verwenden den verminderten 7-Akkord nicht so wie es allgemein gebräuchlich ist, wie ein Universalmittel aus der Hausapotheke, zum Beispiel Aspirin, das alle Übel löst. Sondern er ist für uns als 9-Akkord mit ausgelassenem Grundton stets nichts anderes als die besondere Form einer Stufe. Nur dort, wo diese Stufe, nach den Maßen, die wir hiefür besitzen, auch sonst —

unverändert, als Nebendominante oder in andern Modifikationen — gesetzt werden kann, nur dort setzen wir geeignetenfalls einen verminderten 7-Akkord. Entscheidend bleibt nach wie vor der Fundamentschritt. Diesem entsprechend hat der Schüler seine Aufgaben zu entwerfen und die Entscheidung, ob ein Schritt besser durch diese oder jene Form, durch eine Nebendominante oder einen verminderten Septakkord oder sonstwie ausgeführt wird, gehört einer zweiten Überlegung an.

160

140A

1. *) I I V I II I VII I III I IV I? VI I

2. II II VI II III II I II IV II V II VII II

3. III III VII III IV III II III V III VI III? I III **) I 4/6 VI IV

4. IV 5. V V II V VI V IV V VII V I V *) III V I

6. VI VI III VI VII VI V VI I VI *) II VI IV VI

7. VII VII *) IV VII I VII VI VII II VII III III VII? V VII III

In 140 A wurden die verminderten Septakkorde an alle Stufen angeschlossen. Manches ist wertlos, anderes überflüssig. Auffallen werden dem Schüler manche übermäßige und verminderte Intervall-

sprünge. (140 A*) Die verlieren hier an Bedenklichkeit, denn sie sind oft nahezu unvermeidlich und die Enharmonisierungsmöglichkeiten des
170 verminderten Septakkords mildern sie.

In 140 B wurde der Akkord *fis—a—c—es* (respektive *dis*) auf vier verschiedene Arten verwendet, indem ihm jedesmal ein anderer Akkord folgt. In a) ist er VI und verbindet sich mit einer II, in b) V zur I gehend, in c) III zur VI, in d) VII zur III. Aber in a) verbindet sich bei † der auf der II. Stufe von *F* stehende verminderte 7-Akkord *h—d—f—as* mit der I. von *F*. Dieser verminderte 7-Akkord ist hier selbstverständlich als II. Stufe (gedachter Grundton *g*) bezeichnet, die den $^4_6$-Akkord der I. einführt. Nun geht aber das *as* nach *a*, einen Weg, den nach unserer bisherigen Auffassung nur ein *gis* gehen könnte, während ein *as*
180 nach *g* müßte. Schriebe man aber, die Abstammung des Akkords vernachlässigend, *gis* statt *as* und nähme an, es liege der 9-Akkord der VII. Stufe von *F*-Dur (mit ausgelassenem Grundton) vor, so hieße die Verbindung: VII—I^4_6; was eine unwahrscheinliche Annahme ist, denn die VII erweist sich (wie Seite 291 gezeigt wird) als ungeeignet, den gewissen $^4_6$-Akkord der Kadenz einzuführen. Und es ist auch selbstverständlich nicht die VII., sondern die II. und das Problem erklärt sich folgendermaßen: Folgte hier mit Auslassung des $^4_6$-Akkords der I. dem Verminderten gleich die V., so wäre ein Zweifel, ob er II. ist, ausgeschlossen, was noch mehr einleuchtet, wenn es sich unter gleichen
190 Voraussetzungen um die gleichnamige Molltonart, *f*-Moll, handelt. In Moll aber ist seine Bedeutung als II. Stufe auch unanfechtbar, wenn ihm der $^4_6$-Akkord der I. folgt. Gestützt auf diese drei analogen Fälle muß man annehmen, daß auch hier kein anderer Fundamentschritt zugrunde liegt und die Behandlung als *gis* des als *as* entstandenen Tones erklärt sich aus der spontanen Mehrdeutigkeit aller Töne des verminderten Septakkordes und ihrer darauf beruhenden enharmonischen Verwechselbarkeit: das *as*, als Non der II. Stufe entstanden, ist für das Ohr gleich *gis* und benimmt sich so, als ob es einer VII. von *F*-Dur entstammte. Von der Abstammung bezieht es dabei die Berechtigung zum Fundament-
200 schritt (II—I^4_6), vom mehrdeutigen realen Klang dagegen die Erlaubnis zum Melodieschritt.

Notenbeispiel 141 a zeigt Verbindungen mit den drei gebräuchlichsten Schritten des gedachten Fundaments: Quart aufwärts, Sekund aufwärts, Sekund abwärts. Ob der eine oder der andere Fall vorliegt,

ist am Gang der Stimmen zu erkennen; beim Quartensprung aufwärts bewegen sich alle vier Stimmen (der Auflösungsakkord enthält lauter neue Töne); beim Trugschlußschritt Sekund aufwärts ist ein Ton gemeinsam, die andern bewegen sich; beim Sekundenschritt abwärts bleiben zwei Töne liegen, nur einer ist neu. Es ist also nicht sehr schwer, das gut auseinanderzuhalten. Der Schüler soll wissen, welche Stufen er verbindet. Für den konstruktiven Wert der Stufenfolgen konnten Anweisungen gegeben werden, Urteile über Funktion und Effekt der Folgen. Sieht man von den Beziehungen auf die Stufen ab, dann gibt es lauter Einzelfälle, und man müßte jeden Fall besonders begutachten. Welchen Wert, abgesehen von aller Theorie, das Stufenbewußtsein hat, wird der Schüler erst und nur begreifen, wenn er in die Lage kommt, sich zwecks harmonischer Variation Rechenschaft über die Konstruktion eines zur Verarbeitung bestimmten Gebildes zu geben.

In 141a wurden jene Auflösungen weggelassen, die nicht in leitereigene Akkorde führen. Sie sind einstweilen noch nicht verwendbar.

141a *C-Dur*

I IV I II? I VII? II V II III? II I

III VI III IV III II V I V VI? V IV?

VI II VI VII? VI V? VII III VII I VII VI

c-moll

I IV II V II I II III III VI

V I V VI V IV VII III

In 141 b sind Verbindungen und Trugschlüsse auch von Umkehrungen und in Umkehrungen dargestellt. Das geht alles sehr gut und wird später noch freier werden. Nur zwei Verbindungen soll der Schüler nicht machen. Es sind dies die bei ⊗ respektive †. Die Erklärung dafür folgt später (Seite 291). Bei Φ wurde in den $^{4}_{6}$-Akkord hineingesprungen. Das beruht auf der schon oft erwähnten Klischeewirkung und wird insbesondere für den Kadenz-$^{4}_{6}$-Akkord der I. Stufe anwendbar sein.

141b

C III VI
a V I … *a* V I^{4}_{6} … $^{4}_{6}$

V I^{4}_{6} V I^{4}_{6} *C* III II

C III IV 6 $^{4}_{6}$

141c

II II I^{4}_{6} VI II I^{4}_{6} IV II

RICHTLINIEN
zum Gebrauch des verminderten 7-Akkords

I. Der verminderte Septakkord kann nur dort stehen, wo die Stufe, deren 9-Akkord mit ausgelassenem Grundton er ist, auch sonst stehen kann, und wo seine leiterfremden Töne sich ihrer Leittonrichtung entsprechend bewegen können. (Das scheint im Widerspruch zu stehen zu der Freizügigkeit, die ihm sonst zugebilligt wird, ist aber nicht der Fall, sondern soll bloß darauf aufmerksam machen, daß eine andere Stufenfolge vorliegt, als der Schüler annimmt, wenn die Einhaltung der Leittonrichtung unmöglich ist. Denn enharmonische Verwechslung gestatten wir uns vorläufig nur im letztbesprochenen Fall der Verbindung: verminderter 7-Akkord auf der II. [9-Akkord] mit dem $^{4}_{6}$-Akkord der ersten in Dur).

II. Die Stelle von Dominant- oder Nebendominantseptakkorden kann er in allen Funktionen dieser Akkorde vertreten, soweit die ihm dann folgenden Akkorde für uns schon innerhalb der Tonart liegen (siehe 141a). Und das ist vorläufig auch seine wichtigste Funktion. In dieser ist er von großem Wert, da er manche Härte, insbesondere bei Querstandsgefahr und unberücksichtigten Wendepunkten mildert. Besonders zu erwähnen ist die Verbindung in Notenbeispiel 140A unter 3) bei **), wo er eine dem Trugschluß entsprechende, in die VI. oder IV. mündende Fortsetzung nach dem Kadenz-$^{4}_{6}$-Akkord der I. Stufe herbeiführt. Ferner die in 141c gezeigte Einführung desselben $^{4}_{6}$-Akkords, wo er seine Funktion als II. Stufe ausübt. Beides sind sehr gebräuchliche Wendungen.

TAKT UND HARMONIE

Wir haben die Übungen bis jetzt ohne Rücksicht auf Takteinteilung ausgeführt. Im Grunde genommen würde ich am liebsten die Arbeiten auch so weiter fortsetzen; denn es sind nur einige wenige Anweisungen, selbst der älteren Harmonielehre, die sich aufs Rhythmische beziehen, und selbst die treffen in der Musik Johann Sebastian Bachs kaum mehr zu; wenigstens zum größten Teil. Aber etwa in der Musik Beethovens oder gar Schumanns oder Brahms' ist geradezu das Gegenteil wahr von dem, was diese Gesetze verlangen. Selbstverständlich kann es aber gar nicht Aufgabe einer Harmonielehre von heute sein, neue Gesetze aufzustellen. Man könnte höchstens versuchen, die vielen, die unzählig vielen Arten, auf die Harmonie und Rhythmus zueinander in Verbindung treten, nach gemeinsamen Merkmalen zu ordnen. Ob sich da ein einheitliches Prinzip ergeben könnte, muß ich bezweifeln. Ich glaube, es wäre das ebenso schwer, wie wenn jemand einen Schlüssel finden wollte für alle Möglichkeiten der Licht- und Schattenverhältnisse eines bestimmten Objekts, zu allen Tages- und Jahreszeiten, mit Berücksichtigung aller erdenkbaren Wolkenformen usw. Und ebenso überflüssig! Die meisten rhythmischen Gesetze der alten Lehre sind Einschränkungen, sind niemals Aufmunterungen; zeigen nie, wie man kombinieren soll, sondern nur, wie man nicht soll. Und diese Einschränkungen haben fast ausschließlich den Zweck, gewisse Härten der Harmonie (die aber für uns keine Härten mehr sind) zu vermeiden oder zu verdecken. Manchmal auch den umgekehrten: eine Härte so zu setzen, daß sie eine Betonung hervorbringt. Ich bin in der Konservierung alter Gesetze, die auch nur den geringsten Einfluß auf unsere heutige Musik gehabt haben, sicher etwas pedantisch gewesen. Aber diese sind der Hauptsache nach verschwunden oder in ihr Gegenteil verkehrt. Also fort damit.

Die Harmonielehren nehmen die Takteinteilung wahrscheinlich deswegen zu Hilfe, um die gewissen Aufgaben stellen zu können, denen zufolge ein harmonisches Skelett mit Durchgangs-, Wechselnoten und sonstigen Verzierungen bekleidet werden soll. Diese Methode

erinnert an die Art der Maurermeister-Architektur, die in sinnvergessender Nachahmung — denn die technischen Gründe und die Phantasie der Meister, deren Vorbilder sie nachäffen, sind ihr fremd — jede glatte, grade Fläche mit billigem Fabriksstuck bloß deshalb überpickt, weil sie Glattes und Grades nicht vertragen kann; diese Methode werde ich natürlicherweise dem Schüler nicht empfehlen. Wenn ich von harmoniefremden Tönen, Manieren usw. in der Harmonielehre reden werde, so wird es in einem ganz andern Sinn geschehen. Die Vorstellung, daß man bewegte Stimmen auf solche Art erzielen darf, hat für den, der in selbständigen Stimmen zu denken gewöhnt ist, etwas so Lächerliches, daß ich mich zu dieser Übung selbst dann nicht entschließen könnte, wenn sie Vorteil brächte. Sollte aber jemand finden, daß man ja auch nicht komponiert, indem man Fundamente entwirft und dann Harmonien darübersetzt, so erledigt sich dieser Einwand durch die zweifellose Anspruchslosigkeit unserer Übungen, die den Vergleich mit dem Komponieren absolut nicht herausfordern. Ihre Ähnlichkeit mit dem Komponieren besteht zwar auch nur darin, daß hier wie dort Akkorde aneinander gereiht werden; und sie ebenso wie die Stimmführungsornamentik unterscheiden sich von schöpferischer Tätigkeit wie Errechnetes vom Erfundenen; aber dennoch stehen unsere Übungen moralisch höher. Denn, um auf unsern Vergleich zurückzukommen, sie sind von ähnlichem Wert, wie wenn ein Architekt sich im Entwerfen von Grundrissen übte, wobei er sich in geeigneter Weise für seine Hauptaufgabe schult; bei der andern Übung ähnelt der Schüler jedoch einem Architekten, der in einen leeren Raum überall, wo er nur eine Möglichkeit dazu findet, irgend ein ihm im Gedächtnis haften gebliebenes Ornament hinsetzt, ohne nach Sinn und Veranlassung zu fragen. Die Erkenntnis, daß die einzige Veranlassung, der einzige Motor für die selbständige Stimmenbewegung nur die Triebkraft des Motivs, nicht aber die billige Freude am billigen Ornament, an der billigen Verzierung sein darf, zwingt mich, eine Aufgabe zu verpönen, deren Lösung höchstens jene kitschige Scheinkunst erzielt, die jeder hassen muß, der Wahrhaftigkeit anstrebt. Die Kunst derjenigen, die immer so rasch herausfinden, „wie man es macht“, aber nie, „was es ist“. Aber abgesehen davon, gehört das nicht in die Harmonielehre, sondern, wenn es überhaupt in die Kunst und ihre Lehre gehört, in den Kontrapunkt. Doch wird es bezeichnenderweise dort nicht gelehrt. Es

70 sieht aus, als ob jemand, der Kontrapunkt lehrt, doch nicht so unernst sein kann, wie jemand, der bloß eine Harmonielehre schreibt, und schon die Beschäftigung mit dieser viel ernsteren Materie bringt es mit sich, daß die Idee, man dürfe solcherart den Schein bewegter Stimmen herstellen, man dürfe überhaupt einen Schein herstellen, von vornherein unterdrückt wird. Darum wohl und weil sie einen Prüfungsschein erwerben helfen wollen, tun es alle Harmonielehren. Zwar unterlassen es nicht alle, aber doch fast alle Kontrapunktbücher; aber einige Verfasser — ich will sie nicht nennen: damit man die Möglichkeit hat, sie bald zu vergessen — läßt der Lehr- und sonstige Erfolg
80 der pädagogischen Kollegen von der Unterstufe nicht ruhen, sie können nicht einsehen, warum Kontrapunkt nicht ebenso schlecht unterrichtet werden soll wie Harmonielehre und so lehren diese Verfasser — so weit kann es kommen, wenn aller Sinn aus dem Wesen sich verflüchtigt — wie man über Scheinharmonien mit Scheinstimmen ein Scheinleben darstellt*).

Aus den vorhergehenden Untersuchungen ergibt sich kein Motiv, das mich bewegen könnte, das Verhältnis zwischen Takt und Harmonie ausführlicher zu betrachten. Dazu kommt noch, daß die Musik sich im Rhythmischen auf demselben Weg befindet, wie im Harmonischen.
90 Sie hat sich in den letzten 150 Jahren nicht damit begnügt, ihre Weisheit von der Vorsicht abstammen zu lassen, sondern vorgezogen, ihr Wissen

---

*) In welchem Maß den Menschen das Bewußtsein für den Sinn abhanden kommt, können folgende zwei aufs Geratewohl herausgegriffene Beispiele bezeugen. Das eine: Straße ist die Verbindung über Land zweier geschlossener Orte. Aber seit man, der Größe des Verkehrs entsprechend, die Wege in der Stadt länger und breiter macht, verschwindet die Bezeichnung Gasse immer mehr und wird bald nicht mehr im Wörterbuch der Deutschen vorkommen. — Das andere: Man tadelt an jungen Städten, daß ihre Straßen, recte Gassen gradlinig verlaufen und rechtwinklig zu einander stehen: es sei das nicht schön. Aber Gassen bezwecken nicht, schön zu sein, sondern sind die aufeinanderfolgenden Zwischenräume zwischen Häuserreihen und dienen dazu, von jedem Haus aus eine Verbindung zu jedem Haus herzustellen und den Eintritt in jedes Haus zuzulassen. Wo man kann — im ebenen Gelände — legt man Gassen gradlinig an, denn die Gerade ist die kürzeste Strecke zwischen zwei Punkten in unserer irdischen Geometrie. So spart man Zeit, Geld und Arbeit. Wo mans nicht kann — in welligem, hügeligem Gelände, wenn die Gemeinde das Geld zur Applanierung nicht aufbringt — folgt die Gasse weniger den ehemaligen Fußwegen als vielmehr den Fahrstraßen und erreicht die Gipfel, so wie es für

durch kühne Entdeckungen zu erweitern. Infolgedessen hat sich der Abstand zwischen harmonischer und rhythmischer Einsicht ganz im Verhältnis zu dem schon früher bestandenen verändert, ist ungemein groß worden: konnte die Theorie der Harmonien von viel höherem Stande aus der raschen Entwicklung nicht folgen, so blieb die der Rhythmik selbstverständlich in bedeutend größerem Maße zurück.

Welches die Aufgaben und Aussichten theoretischer Untersuchungen auf dem Gebiet der Rhythmik sein können, mag folgende Betrachtung beleuchten: 100

Die Takteinteilung entspricht Natürlichem, das künstlich weitergebildet ist. Am natürlichsten ist sie, soweit sie den Rhythmus der Sprache oder sonstiger natürlicher Geräusche nachahmt. Künstlich (und damit bald unnatürlich) wird sie, wo die Gesetze des Systems, Inzucht treibend, aus sich selbst heraus neue Gesetze abspalten; wo die reine Mathematik anfängt. Selbstverständlich entsteht dadurch auch das Kunstvolle. Aber sowie das System sich vermißt, auch Maßstab für das Kunstvolle zu sein, das neu aus dem Rhythmus der Natur entsteht, hat man die Berechtigung, den schwachen Funken zu löschen, der dieses Scheinwesens Leben 110 andeutet. Und dieser Funke ist in der Tat schwach. Denn wenn man sich fragt, warum wir überhaupt für die Musik die Zeit messen, so kann darauf nur geantwortet werden: weil wir sie sonst nicht

---

die Lungen der Menschen und Pferde nötig ist, indem sie allmählich große Bogen um jede bedeutendere Anhöhe schlägt. So kommt die Schönheit des Stadtbildes in alten Städten zustande. Ich bin ebensoweit entfernt, diese Schönheit zu bestreiten, wie die entgegengesetzte der jungen Städte. Beide sind in gleicher Hinsicht schön; die sie angelegt haben, erfüllten voll ihre Pflicht, indem sie ohne andere Rücksicht das Praktische taten. Zum Lohn dafür schenkte der Herrgott dem Betrachter die Fähigkeit, das Sinnvolle zu vergessen und das Praktische schön zu finden. Aber, bei allem Vergnügen an dieser Schönheit: wie weit darf jenes Vergessen gehen? Ich mußte oft und in großer Eile in einer großen deutschen Stadt in ein zentral gelegenes Haus eines jungen Cottages und sah meine Geduld auf eine schwere Probe gestellt: dieses Haus war nur auf großen Umwegen erreichbar. Die Gassen (natürlich als Straßen bezeichnet) waren etwa so angelegt, wie die Wege in einem Park aus der Zeit „Louis XIV“. Gewiß ist die Kultur, zu der durch vieles Lesen die zweite Generation mit Hilfe des Geldes der ersten emporkommt, bemerkenswert; aber ich fürchte, die erste, die weniger gelesen hat, wird so oft geklagt haben, als sie, wegen der vielen Umwege, die Börse um einige Minuten zu spät erreicht hat.

darstellen könnten. Wir messen sie, um sie uns ähnlicher zu machen, um sie zu begrenzen. Wir können nur das Begrenzte wiedergeben. Aber die Phantasie kann sich das Unbegrenzte oder wenigstens scheinbar Unbegrenzte vorstellen. Wir geben also in der Kunst immer ein Unbegrenztes durch ein Begrenztes wieder. Dazu kommt, daß die musikalische Methode der Zeitmessung äußerst unzulänglich, sozusagen
120 mit dem Augenmaß arbeitet. Das ist zwar ein Fehler, der fast imstande ist, den ersten zu korrigieren. Das Schwanken unserer Zähleinheiten, die nach dem Gefühl gemessen werden, nähert sich, wenn auch in plumper Weise, jener Freiheit des Unmeßbaren. Vielleicht, weil nach dem Gefühl gemessen ist. Und ebenso korrigieren wir durch Betonungen, Beschleunigungen, Verlangsamungen, Verschiebungen usw. Aber wir glauben dennoch zu fest an die starre Linie des willkürlich gewählten Maßstabs, als daß wir der Unregelmäßigkeit des freien, natürlichen Rhythmus oder seiner wahrscheinlich viel komplizierteren Regelmäßigkeit, die nach höheren Zahlengesetzen zusammengesetzt
130 sein dürfte, gerecht werden könnten. Es ist begreiflich, daß die Kombination sich der einfachen Zahlenverhältnisse unseres Maßstabs bemächtigt; es ist wahrscheinlich, daß sie dadurch sogar dem freien Rhythmus näher kommt. Aber sie hüte sich, ihre armseligen Grundlagen für ausreichend zu halten und zu verkünden, alle Musik müsse auf ihr beruhen. Die musikalische Zeiteinteilung bliebe im Verhältnis zu ihren Vorbildern primitiv, auch wenn sie auf komplizierteren arithmetischen Voraussetzungen beruhte. Wie erst, da ihr bis vor kurzem noch Vielfache von 2 und 3 zur Kombination genügten. Denn daß die 5 und die 7 vorkommen, ist nicht lange her und die 11 und 13
140 gibts noch nicht. Aber — und das kann nicht genug hervorgehoben werden — so geeignet die Verwendung ungewöhnlicher Taktarten ist, den Nimbus von Originalität zu erzeugen, so wenig ist dadurch allein wahrhafte Neuheit erzielbar. Ein Achtel mehr oder weniger macht einen abgebrauchten Gedanken nicht wiederverwendungsfähig; rhythmische Originalität dagegen kann im gewöhnlichen Viervierteltakt bestehen.
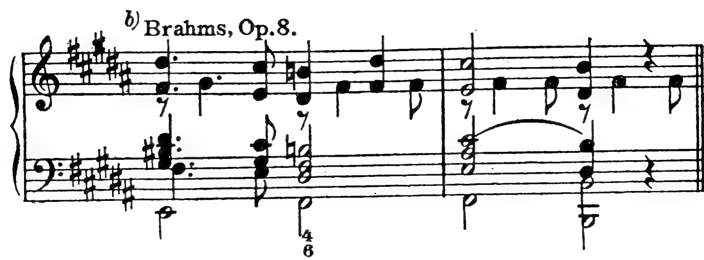
Wohl ist zu erwarten, daß man nicht bei den Zahlen 2, 3, 5 und 7 stehen bleiben wird. Insbesondere nicht, da die letzten zwanzig Jahre gezeigt haben, woran das Maßgefühl sich gewöhnt, wie rasch beinahe
150 jeder Musiker die kompliziertesten Einteilungen lernt und wie selbst-

verständlich derlei Hörern und Spielern heute ist. Der produktive Geist begibt sich auch im Gebiet des Rhythmus auf die Suche, bemüht sich darzustellen, was die Natur, seine Natur ihm an Vorbildern gibt. Darum genügen unsere Takteinteilungen, ihre primitive Naturnachahmung, ihre einfache Zählmethode unsern rhythmischen Bedürfnissen längst nicht mehr. Unsere Phantasie setzt sich über die Taktstriche hinweg: durch Betonungsverschiebungen, durch Aneinanderreihung verschiedener Taktarten und dergleichen mehr. Und dennoch kann ein Autor nicht ein ausführbares Bild von den Rhythmen geben, die ihm wirklich vorschweben. Die Zukunft wird auch hier anderes bringen. 160
Das alte System bindet zwar noch immer, vereinfacht aber heute nicht mehr die Darstellung, sondern macht sie komplizierter. Wovon jeder sich überzeugen kann, der das rhythmische Notenbild einer modernen Komposition ansieht.
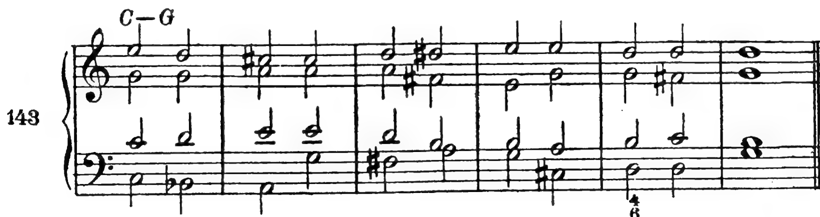
Es wird einleuchten, daß von Gesetzen, die sich aufs Rhythmische beziehen, nicht viel zu sagen ist; daß es genügt sich mit zwei Vorschriften zu befassen, die im neunzehnten Jahrhundert noch halbwegs lebendig waren und sich dadurch eignen, die Formwirkung unserer Beispiele zu fördern. Das eine Gesetz betrifft den Orgelpunkt; darüber wird erst im nächsten Kapitel gesprochen. Das andere den $\frac{4}{6}$-Akkord, der 170
in der K a d e n z als Hemmung vor dem Dominant-7-Akkord auftritt. Dieser soll nur auf dem guten (betonten) Taktteil*) gebracht werden. Der Dominant-7-Akkord kommt dann auf Zwei, der Schlußakkord auf Eins. Allerdings erscheint der Schlußakkord oft genug auch auf einem leichten Taktteil.

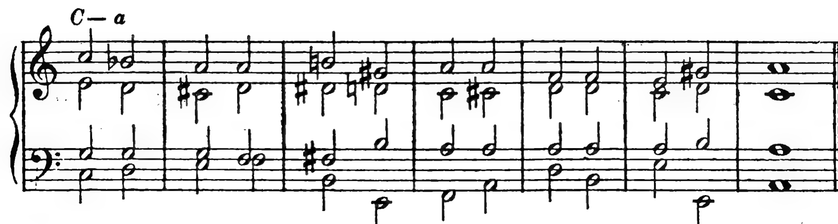


*) In jeder Taktart ist der erste Taktteil betont (gut, stark, schwer); in zweiteiligen ist der zweite, in dreiteiligen der zweite und dritte unbetont (schlecht, schwach, leicht). Bei zusammengesetzten Taktarten ($\frac{4}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ etc.) und bei Unterteilung der größeren Werte richtet sich das Betonungsverhältnis in gleicher Weise danach, ob je zwei oder je drei eine Einheit bilden, resp. ob durch zwei oder drei dividiert ist.



In solchen und in anderen Fällen rhythmischer Verschiebung und Betonungsänderung, wo der Takt oft nicht mehr ist als eine Zählmethode, kommt es dann manchmal vor, daß der $^4_6$-Akkord auch auf dem leichten Taktteil steht. Das ist also kein allgemein gültiges Gesetz. Aber soweit der $^4_6$-Akkord in der modernen Musik überhaupt verwendet wird, ist es nahezu allgemein gültig. Wie gesagt, es handelt sich um den $^4_6$-Akkord in der Kadenz. Der andere $^4_6$-Akkord, der im Durchgang vorkommende, ist natürlicherweise frei, kann sowohl auf Eins wie auf Zwei stehen. Doch empfiehlt es sich für den Schüler, um Verwechslungen zu vermeiden, aus denen er noch keinen künstlerischen Nutzen ziehen kann, den durchgehenden $^4_6$-Akkord auf Eins zu unterlassen. Im übrigen kann ich darauf verzichten, andere rhythmische Gesetze zu geben, und der Schüler kann nun seine Übungen in Takteinteilung machen. Am besten — da es sich für uns nicht um rhythmische Wirkungen handelt, sondern nur um harmonische — indem er für jede Harmonie eine halbe Note setzt und zwei solche halbe Noten in einem $^4_4$-Takt bringt.





FORTSETZUNG DER MODULATIONEN

Da die Modulation in den zweiten Quintenzirkel auf einer entfernteren Verwandtschaft beruht, als die in den dritten und vierten, ist sie komplizierter. Wir werden uns deshalb zuerst mit diesen befassen und jene einstweilen zurückstellen.

Von *C*-Dur und *a*-Moll aus sind die Tonarten des dritten Quintenzirkels aufwärts: *A*-Dur und *fis*-Moll, des vierten: *E*-Dur und *cis*-Moll; abwärts des dritten: *Es*-Dur und *c*-Moll, des vierten: *As*-Dur und *f*-Moll*).

IN DEN DRITTEN UND VIERTEN QUINTENZIRKEL AUFWÄRTS

Die einfachsten Modulationen in den dritten und vierten Quintenzirkel aufwärts beruhen auf der Ausnützung der Verwandtschaft gleichnamiger Tonarten (*a*-Moll—*A*-Dur, *e*-Moll—*E*-Dur etc.).**) Diese fußt auf der Gleichheit des Grundtons und des Dominantakkordes, welche letztere unter gewissen Bedingungen die Umdeutung gestattet. D. h.: *e—gis—h*, z. B., ist Dominante von *a*-Moll und *A*-Dur. Wird dieser Akkord allein angeschlagen, so kann ihm so gut Moll wie Dur folgen, und wenn er nun aus Moll stammt (als V. von *a*-Moll), so wird es Aufgabe sein, die Bedingungen des Moll rückgängig zu machen, zu liquidieren und ihn so hinzustellen, daß er die Freizügigkeit besitzt, nach Moll oder nach Dur zu wenden. Die Möglichkeit nach Dur 10

---

*) Unter „aufwärts" ist zu verstehen: im Sinne der zunehmenden Kreuze oder der abnehmenden Been; „abwärts" bedeutet: im Sinne der abnehmenden Kreuze oder der zunehmenden Been. Selbstverständlich ist dann bei *Ges*-Dur manchmal *Fis*-Dur, bei *Ces*-Dur *H*-Dur, bei *Des*-Dur *Cis*-Dur zu denken. Und so ergibt sich, daß *Des*-Dur von *A*-Dur aufwärts vier, abwärts acht Quintenzirkelschritte entfernt ist.

**) Diese Methode ist, insbesondere wenn eine Dur-Tonart erreicht werden soll, in der klassischen Literatur so häufig anzutreffen, daß man sie als die wichtigste ansehen muß. Sie dient dort meist dazu, auf Umwegen in die Zieltonart zu leiten, was z. B. bei Überleitungssätzen und bei der sogenannten „Rückführung" der Fall ist. Der Vorteil dieser Methode ist: durch das Aufsuchen der gleichnamigen Moll-Tonart wird das Ohr auf den Grundton des einzuführenden Dur vorbereitet, dem schließlich eintretenden Dur jedoch noch soviel Überraschungsmöglichkeit gesichert, als der Geschlechtswechsel bietet. Vorbereitet, aber doch überraschend, erwartet und dennoch neu: so fordern es Auffassungsvermögen und Geschmack

zu gehen, wird dabei noch unterstützt durch die Neigung jedes Dreiklangs — insbesondere dominantartiger — mittels des Quartensprunges aufwärts des Fundaments sich in einen Durdreiklang aufzulösen, wobei es, wie früher gesagt, so aussieht, als ob er sich über die begrenzende Tonleiter hinwegsetzte und sich auf seinen natürlichen Wohlklang besänne.

Dieser Weg der Umwandlung einer Molltonart (*a*-Moll) ins gleichnamige (*A*-)Dur kann nun, wie leicht einzusehen, auch zur Modulation
20 von der Paralleltonart dieses Moll (*C*-Dur) und auch in die Paralleltonart des Dur (*fis*-Moll) benützt werden. Denn — die Paralleltonartverwandtschaft wurde schon öfters erörtert — *C*-Dur kann angesehen werden wie die Region der unerhöhten Töne von *a*-Moll, und kann, indem die querstehenden 5. und 4. Töne wendepunktartig als 7. und 6. Töne behandelt werden, auf kurzem Weg die *a*-Moll-Charakteristik: die erhöhten 6. und 7. Töne, erlangen. Und ebenso ist ein nach der Wendung zu Dur erreichtes *A*-Dur auf die gleiche Art in ein *fis*-Moll verwandelbar. Selbstverständlich kann man eine auf solche Art hergestellte Modulation von *C*-Dur nach *A*-Dur
30 oder *fis*-Moll oder von *a*-Moll nach *fis*-Moll auch nennen: von *C*-Dur über *a*-Moll nach *A*-Dur, über *a*-Moll und *A*-Dur nach *fis*-Moll; von *a*-Moll über *A*-Dur nach *fis*-Moll. Aber notwendig ist die Annahme von Zwischentonarten hier keineswegs und ich empfehle, wie ich vorhin erklärt habe: das dem *a*- resp. *fis*-Moll vorangehende *C*- resp. *A*-Dur als uncharakteristisches *a*-Moll resp. *fis*-Moll aufzufassen, die

---

des Zuhörers und kein Künstler kann sich dem ganz entziehen. Und doch steckt ein Stück Selbstbetrug darin: Man will, daß nur geschieht, was man erwartet, was man also erraten, vorhersagen kann, wünscht aber dann dennoch überrascht zu sein. Ist es der Stolz auf die gelungene Vorhersage, der durch die berechtigten Zweifel eines immerhin schwankenden Selbstgefühls noch erhöht wird, warum das Eintreffen des Erwarteten als so überraschend empfunden wird? Jedenfalls ist zu beachten, daß der Zuhörer die Erfüllung dieser beiden Forderungen auch vom Neuen erwartet. Er wünscht neue Kunstwerke, aber nur solche, die er erwartet, und erwartet im Grund nur ein neues Arrangement alter Bestandteile. Doch kein ganz neues; und nicht allzu alt dürfen die Bestandteile sein. „Modern, aber nicht hypermodern“ — Künstler, die diesen Hokuspokus können, werden für kurze Zeit die Öffentlichkeit befriedigen, sie dem Dilemma ihrer zwiespältigen Wünsche entrücken; aber nach kurzer Zeit hat das Publikum sie satt, und beweist damit immerhin indirekt einigen Instinkt fürs Gute, wenn auch es diesen fast ausschließlich gegen das Gute anwendet.

Aufmerksamkeit auf die Neutralisierung der wendepunktartigen Töne zu richten und den Übergang aus der Region der unerhöhten in die der erhöhten Töne immer so durchzuführen, wie wir es nach dem Schema: *C*-Dur nach *a*-Moll bisher getan haben.

Auf demselben Prinzip beruht die Modulation in den vierten Quintenzirkel aufwärts: von *C*-Dur resp. *a*-Moll nach *E*-Dur resp. *cis*-Moll. Nämlich auf der Verwandlung des *e*-Moll in *E*-Dur. Hier ist die Annahme einer Zwischentonart: *e*-Moll berechtigter, wobei das Ganze dann eine Modulation im ersten Quintenzirkel aufwärts, an die sich eine im dritten aufwärts schließt ($1 + 3 = 4$), darstellt. Da jedoch der wendende Dominant-Dreiklang von *e*-Moll als Nebendominante auf der VII. von *C*-Dur oder der II. von *a*-Moll vorkommt, und anderseits die Umdeutung, wie ja von *C*-Dur und *a*-Moll nach *e*-Moll her bekannt ist, schon beim Anfangsakkord beginnen kann (I. von *C*-Dur = VI. von *e*-Moll; I. von *a*-Moll = IV. von *e*-Moll), ist diese Hilfsvorstellung auch hier noch nicht unbedingt nötig.

Unsere Aufgabe zerfällt in drei Teile:

1. Die Einführung der V. Stufe der Zieltonart zunächst als V. der gleichnamigen Molltonart. Hiezu gehört eventuell auch die Neutralisierung der unerhöhten Töne.

2. Die Verwandlung dieser Dominante einer Molltonart in die einer Durtonart, die Vorbereitung zur Umdeutung.

3. Der Austritt in die Durtonart und eventuell noch der Übergang ins parallele Moll.

Hierauf folgt wie gewöhnlich die Kadenz.
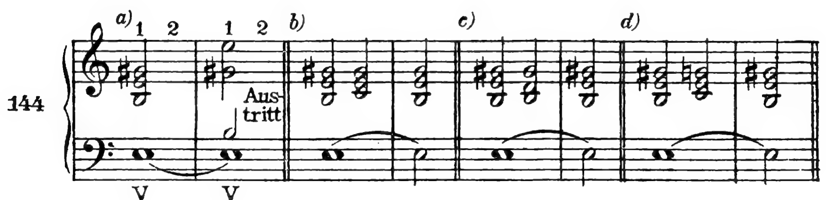
Zuerst befassen wir uns mit der Verwandlung der Dominante. Diese geschähe am einfachsten dadurch, daß man sie so lange liegen läßt, bis ihre Abstammung von Moll vergessen ist, z. B. durch eine Fermate. In der Tat ist das ein in klassischen Werken auch häufig angewendetes Mittel zur Lösung früherer Verbindlichkeiten. Und so beruht auch die Wirkung der Generalpause auf der Spannung, in die die Frage versetzt: Welches andere als das bisherige kommt nun? Denn es kann etwas anderes kommen. Doch dieses Mittel ist für uns nicht anwendbar, weil wir seine relative Kunstlosigkeit (es ist heute kunstlos, weil es abgebraucht ist) nur durch die Geringheit der mit unseren Mitteln erzielbaren Überraschung zu überbieten vermöchten. Auch aber, weil wir unsere Wirkungen hier nicht durch Vortrags-Nuancen, sondern
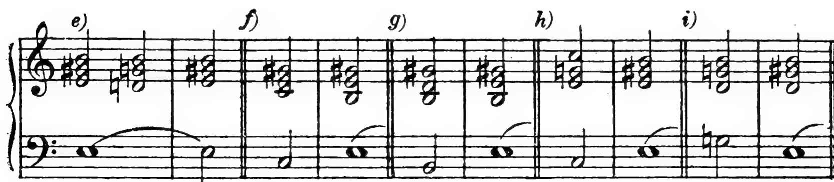
lediglich durch Harmonien erreichen wollen. Wir bedienen uns zweier Formen eines ähnlichen Behelfes: 1. der *liegenden Stimme* und insbesondere ihres Spezialfalles: des *Orgelpunktes*, wobei als Ersatz für das Liegenbleiben des ganzen Akkordes, als dessen Stellvertreter, bloß ein — der wichtigste — Ton, der *Grundton* liegen bleibt, während die anderen Stimmen sich in zweckdienlichen Akkorden weiterbewegen, 2. des wiederholten *Durchgehens durch die Dominante.*

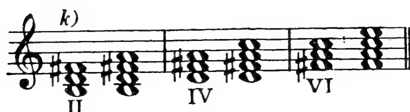
80 Die *liegende Stimme* unterscheidet sich von dem in den einfachsten Akkordfolgen oft genug vorkommenden längeren oder kürzeren Liegenbleiben einer oder mehrerer Stimmen dadurch, daß die anderen Stimmen hier auch Akkorde bilden können, als deren Bestandteil die ihren Ton weiterhaltende liegende nicht leicht denkbar ist, also auch Dissonanzen. Gewöhnlich ist es der Grundton oder die Quint der Tonika oder einer Dominante (also auch Nebendominante), die liegen bleibt, kann aber auch unter Umständen die Terz sein. *Orgelpunkt* heißt die liegende Stimme dann, wenn es der Baßton (meist — und in unserem Fall immer — ist es dann der 90 Grundton) ist, der liegt. Der Orgelpunkt dient hauptsächlich retardierenden Zwecken oder zur Zusammenfassung. Wo es gilt, einen Satz, ehe er harmonisch ausgeht, zurückzuhalten, z. B. in Expositionen, oder vor einer entscheidenden Wendung deutlich zu sein, z. B. vor einer Reprise, wie es der Fall der „Befestigung auf der Dominante" zeigt, ist er ein berechtigtes, wirkungsvolles und vielgebrauchtes Kunstmittel. Die bourdonartige Verwendung dagegen, soweit sie nicht als der Volksmusik angehörig, quasi als Zitat gebracht wird, ist künstlerisch ohne tieferen Sinn und entspringt meist trägem harmonischen Denken und dem Unvermögen, eine ordentliche Baßstimme zu schreiben. 100 Die für uns wichtigen Gesetze für liegende Stimme und Orgelpunkt beziehen sich noch auf deren Ein- und Austritt. 1. Der Eintritt, der Beginn der liegenden Stimme soll auf dem guten Taktteil, auf Eins, erfolgen. 2. Die liegende Stimme soll beim *Eintritt* und vor dem *Austritt* Konsonanz sein. 3. Der Austritt soll auf dem schlechten Taktteil erfolgen. 4. Die dazwischen stehenden Akkorde werden selbstverständlich an sich vernünftige Folgen bilden und dem nächsten Verwandtschaftsgrad anzugehören haben.

Die hier genannten rhythmischen Bedingungen wird der Schüler genau zu erfüllen haben. Denn da es sich uns um rhythmische Wirkungen

nicht handelt, kann uns auch an rhythmischen Abweichungen wenig gelegen sein, obwohl es klar ist, daß diese Gesetze zu eng sind, als daß sie nicht von der künstlerischen Wirklichkeit oft genug desavouiert würden. Es bietet sich zur Ausführung dieser Form innerhalb des einfachen Schemas, welches wir hiefür wählen, noch immer genug Variationsmöglichkeit, um unsere bisherigen Mittel voll auszunützen. Wir werden keinen langausgedehnten Orgelpunkt schreiben, sondern uns damit begnügen, seine Funktion anzudeuten. Das Wichtigste für unseren Zweck ist das zweimalige Auftreten der umzudeutenden Dominante: zu Beginn und am Ende des Orgelpunktes. Indem wir sie an diese beiden Punkte setzen, erfüllen wir die Bedingung, daß die liegende Stimme dort Konsonanz sein muß, am besten. Diese Wiederholung ist eine Verstärkung, die die Abstammung von Moll vergessen macht, indem sie sozusagen das Eigengewicht der Dominante erhöht, was deren Fähigkeit, nach Dur zu wenden, begünstigt. Dabei verliert das Ohr den Sinn dessen, um was es sich handelt, in keinem Augenblick, weil dafür die liegende Stimme sorgt. Im allgemeinen werden wir zwischen Beginn und Ende des Orgelpunktes nur einen verbindenden Akkord setzen, so daß das ganze Gebilde drei halbe Noten lang ist.







Auf Eins also (siehe 144) die V., auf Zwei der Verbindungsakkord, auf
130 das nächste Eins wieder die V., aber womöglich in anderer Setzung (Variation). Bei der Überlegung, welche Stufen als Verbindungsakkord zu wählen sind, sind fürs Erste solche auszuschließen, die die Umdeutung erschweren. Es sind das jene, die *a*-Moll ähnlicher sind als *A*-Dur, also solche, die die kleine Terz der Tonika, das *c* enthalten: die I., III. und VI. von *a*-Moll; und solche, die noch soweit der *C*-Dur-Region angehören, daß chromatische Schritte nötig wären (144 *d* und *e*), denn eine Dominante soll nicht chromatisch entstehen.

Wie sich jedoch im folgenden Kapitel zeigt, ist die Beziehung zur Moll-Unterdominante eine solche, daß sie die Herrschaft der Tonika noch
140 immer zuläßt und da die Neigung der Dominante, nach Dur zu wenden groß genug ist, werden also auch I. und VI. nicht viel schaden. Weit günstiger jedoch ist es, solche Akkorde zu wählen, die als Nebendominante, künstlich verminderter Dreiklang, künstlich verminderter Septakkord sowohl *a*-Moll als auch *A*-Dur angehören. Es sind dies: die II. Stufe als Wechseldominante (*h—dis—fis—a*) und als verminderter 7-Akkord (*dis—fis—a—c*). Hier schadet dann natürlich auch die kleine Terz *c* nicht. Aber auch die Akkorde der II., IV. und VI. von *a*-Moll, die den erhöhten 6. Ton enthalten, sind geeignet; selbst sofern sie das *c* enthalten, weil dieses hier Dissonanz ist und jedenfalls ins *h*
150 fallen wird (144 *k*). Daß 144 *b* auszuschließen ist, geht aus dem Fundamentschritt hervor (III—V); bei 144*c* (VII—V) ist VII ein verminderter Dreiklang, der andere Behandlung erfordert.

Es sind nun noch die Fundamentschritte zu prüfen. Stufen, die lauter starke Schritte ergeben, sind bloß IV und VI (145 *e*-*h*: V—IV—V und V—VI—V), während bei I und II (die VII und III entfallen) je ein fallender Schritt vorkommt (145 *b*, *c*, *d* und *i*), was aber selbstverständlich nicht schlecht ist. Immerhin ist die I. wenig günstig, da sie beim Austritt als Dur erscheinen wird. In 145*e*, *f* u. a. entstehen Stimmführungsschwierigkeiten, die einen verminderten oder
160 übermäßigen Schritt unvermeidlich machen. Das Abwärtsgehen des 7. und 6. Tones von *a*-Moll (in 145 *g* und *h*) erklärt sich zwanglos aus der Auffassung, daß hier schon *A*-Dur vorliegt, welche insbesondere berechtigt ist, wenn die Einführung durch die Wechseldominante u. dgl. geschah. Am geeignetsten werden solche Formen sein, in welchen die Akkordtöne der V. durch aus der Dissonanzbehandlung sich

ergebendes Weiterschreiten entstehen. Der Verbindungs-Akkord läßt sich, wenn er 7-Akkord ist, nicht vollständig darstellen. Man wird trachten, durch die charakteristischen Töne: Grundton, Sept, eventuell verminderte Quint, die Dissonanz auszudrücken.

145

a) b) c) d)

V VI   V II   V II   V II

a-moll

e) f) g) h) i) k)

VI IV IV IV I II

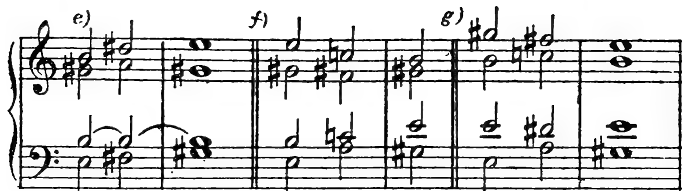
l) m) n) o) p) q)

II7 II7 II VI VI VI

170 Für die Ausführung dieses „Verweilen auf der Dominante“ genannten Umdeutungsverfahrens durch eine liegende Stimme in den Oberstimmen und für das sogenannte Durchgehen durch die Dominante sind dieselben Überlegungen entscheidend wie für den Orgelpunkt.

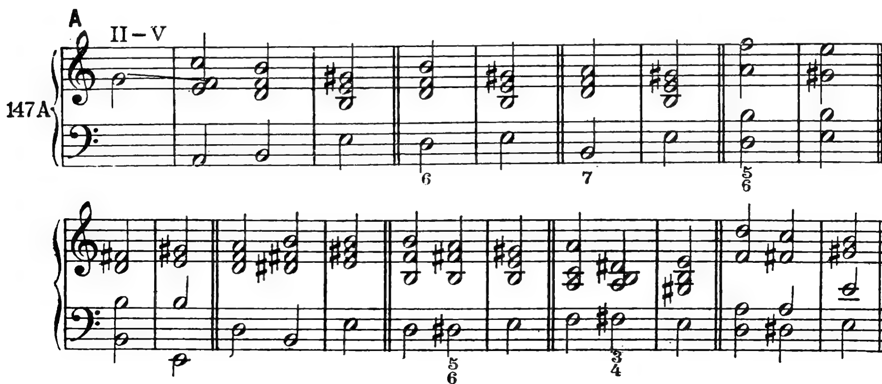
146

a) b) c) d)



Ein Unterschied zwischen diesen Formen und dem Orgelpunkt besteht hauptsächlich nur darin, daß bei der liegenden Stimme (146*a*, *b*, *c*, *d*, *e*) eine andere als die Baßstimme liegen bleibt, weshalb man vielleicht allzu harte Dissonanzreibungen vermeiden wird und beim Durchgehen (146*f*, *g*) die liegende Stimme auch ganz fehlen kann.
180 Zu empfehlen ist hier die Anwendung skalamäßiger Stimmführung, wodurch der Verbindungsakkord zum Teil durch Durchgangsnoten, durch Melodisches, gerechtfertigt erscheint. Die V. kann hier auch als 6-Akkord stehen; sowohl an der ersten wie an der zweiten Stelle. Die Wechseldominante und die auf ihr beruhenden Weiterbildungen werden hier gute Dienste leisten, da sie der Dominante fast das Gewicht einer Tonika zu geben imstande sind, was vielen Zwecken förderlich ist. Insbesondere dann, wenn, wie hier, ein solcher Akkord alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll, wird es gut sein, ihn so — ich nenne das: t o n a r t m ä ß i g a u s f ü h r e n — hinzustellen.

190 Die Überlegungen, die wir wegen der zweiten Setzung der Dominante angestellt haben, sind selbstverständlich auch für die erste maßgebend: zur Einführung sind somit die gleichen Akkorde wie dort anzuwenden. Es folgt in 147*A* eine Zusammenstellung solcher Möglichkeiten. (Die unverwendbaren Akkorde wurden bereits in 144*f*—*i* angeführt, wo erklärt ist, warum sie sich nicht fürs „Verweilen“ eignen.)



Hiebei ist — wiederholt sei daran erinnert — die Beachtung der Wendepunkte wichtig. Ob nun *C*-Dur oder *a*-Moll Ausgangstonart ist, kommt nicht in Betracht. Selbstverständlich kann man in alle diese Stufen und Formen auch durch Benützung von Nebendominanten und anderen künstlichen Akkorden gelangen. 200

Nun ist noch der Austritt aus dem Orgelpunkt zu besprechen. Man strebt der I. Stufe zu, kann sie aber auf mannigfaltige Art hinausschieben (147 *B*). Es kommen in erster Linie die steigenden Fundamentschritte (V—I, die beiden Trugschlüsse V—VI und V—IV, und V—III, welch letzterer aber besser durch die Nebendominante über III ausgeführt wird) in Betracht. Aber auch V—II ist bei guter Fortsetzung denkbar. Womöglich ist hier Lagenwechsel zu vollziehen. Der Aus-

tritts-Akkord kann unmittelbar, auf Zwei, angereiht werden; man kann aber auch noch den 7-Akkord oder den verminderten über der V. einschieben, wodurch der erste für Dur entscheidende Akkord auf Eins des nächsten Taktes zu stehen kommt.

148

a)

C I VI
a III I VI II

b)

C I
a III VI IV II

c)

d)

I

e)

7

f)

V⁷ VI

g)

III$^9_7$ IV⁶

Damit die Beispiele nicht allzu lang werden, empfiehlt es sich, vor dem Auftreten der Dominante nicht mehr als höchstens vier bis sechs Akkorde zu verwenden.
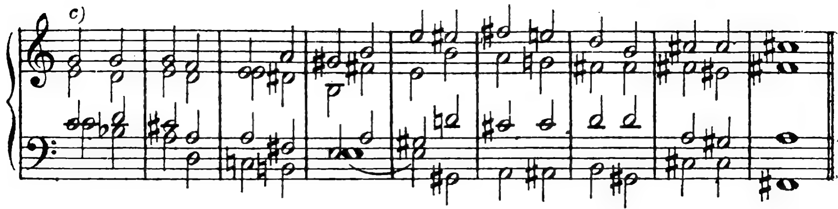
In 149 folgen Modulationen nach *fis*-Moll, in denen auf die beschriebene Weise erst wie nach *A*-Dur zur Dominante und nach dem Verweilen bloß durch die Kadenz nach *fis*-Moll gegangen wird. Sehr geeignet zum Austritt ist hier die Nebendominante und der verminderte Septakkord der III. Stufe der parallelen Durtonart (*A*-Dur).
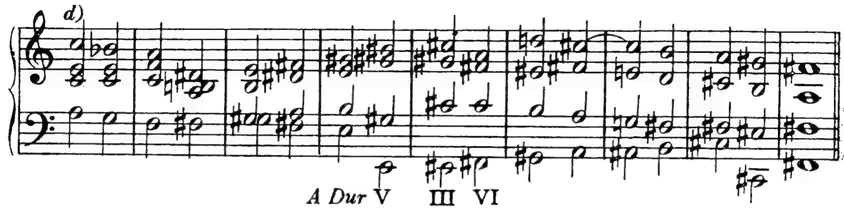
Der Schüler kann übungshalber jede der hier gezeigten Modulationen bloß durch die Kadenz anders wenden: die in 148 nach *fis*-Moll, die in 149 nach *A*-Dur. 220

a)
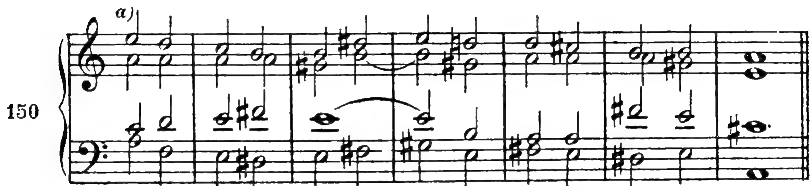
149
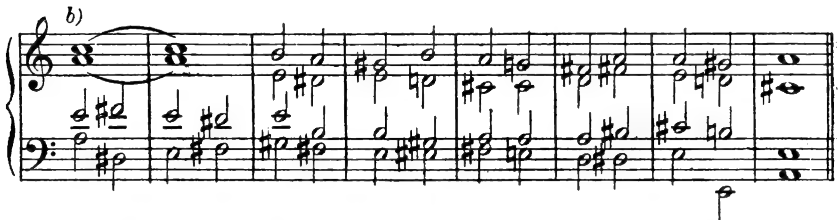
b)

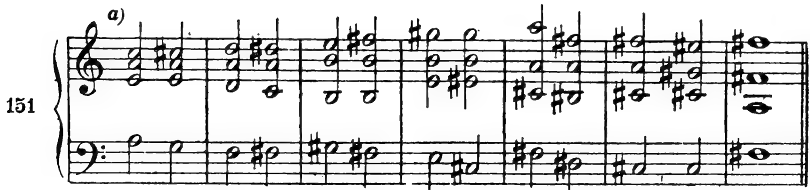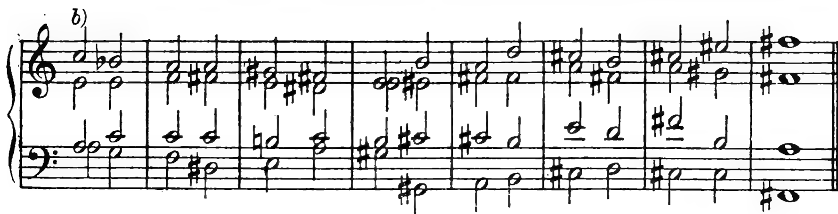




Die Modulation von *a*-Moll aus auf dieselbe Weise.









Bei dieser Modulation kann der Schüler schon etwas mehr Nebendominanten, verminderte 7-Akkorde und dergleichen anwenden, da sie die Möglichkeit zur Umdeutung sehr begünstigen. Zweckmäßig wird es aber sein, wenn er die ersten Übungen auch hier ohne oder mit nur wenigen alterierten Akkorden ausführt, um den Sinn der Stufenfolgen immer zu überblicken. Den zu beurteilen, sollte er nie unterlassen, auch wenn er schon sicherer in der Handhabung der einzelnen Akkorde ist; auch wenn er nicht mehr die Kontrolle der Fundamentschritte nötig zu haben glaubt.

Der Schüler, der hier zum erstenmal rhythmisierte Übungen anfertigt, wird dazu neigen, je zwei Takte als zusammengehörige Phrase zu denken, was insbesondere, wenn er die Oberstimme etwas lebendiger gestalten will, nicht zu empfehlen ist. Oft entstehen durch sequenzartige Wiederholungen motivische Verpflichtungen, denen sich zu entziehen schwer möglich ist. Und so wird ein zu „melodisch“ angelegtes Beispiel meist wenig gut.

Die Modulation in den vierten Quintenzirkel aufwärts beruht wie gesagt ebenfalls auf demselben Prinzip. Nur geht man hier nicht in die Dominante von *a*-Moll, sondern in die von *e*-Moll. Die Beziehungen des *C*-Dur (*a*-Moll) zu *e*-Moll sind so nahe, daß es nicht mehr Schwierigkeiten macht, dorthin zu gehen wie in die Dominante von *a*-Moll. Statt den Ausgangsakkord als III. Stufe von *a*-Moll anzusehen, sieht man ihn als VI. von *e*-Moll an. Alles andere: Herbeiführung der Dominante, Verweilen oder Wiederholen der Dominante, Austritt und Kadenz, bleibt dann gleich, so daß der Schüler auch durch Transposition (mit kleinen Änderungen) aus den Modulationen in den dritten Quintenzirkel aufwärts solche in den vierten und aus diesen umgekehrt solche in den dritten herstellen kann. Als Nebenübung empfehle ich diesen Versuch. Im übrigen aber soll er die Beispiele durch selbständige Überlegung anfertigen.

152

a)

b)

c)

d)

IN DEN DRITTEN UND VIERTEN QUINTENZIRKEL ABWÄRTS

Von *C*-Dur und *a*-Moll nach *Es*-Dur und *c*-Moll, nach *As*-Dur und *f*-Moll

Für diese Modulation wenden wir ein ähnliches, aber nicht so kompliziertes Mittel an wie für die vorhergehende. Wir haben dort gesehen, wie nach einer Dominante, obwohl sie aus Moll stammt, obwohl ihr also eine Molltonika folgen müßte, eine Durtonika kommen kann. Hier ist es umgekehrt: eine I. Stufe einer Durtonart wird als Dominante (eventuell Nebendominante) angesehen und ihr ein Molldreiklang nachgeschickt. Das hat eine Analogie in dem Umstand, daß die Dominanten (*g—h—d*) der gleichnamigen Tonarten (*C*-Dur und *c*-Moll) gleich sind, demselben *g—h—d* somit das einemal ein Dur-, das anderemal ein Mollakkord folgt. Sieht man also gleich die I. Stufe der Ausgangstonart *C*-Dur (in *a*-Moll wird man diesen Durakkord als III. Stufe erst herbeiführen müssen) als eine solche Dominante an, so kann unmittelbar, eventuell durch eine richtunggebende Sept (*b*) begünstigt, ein Mollakkord über *F* folgen. Da dieses *C* das einemal

Dominante (V. in *f*-Moll), das anderemal Nebendominante (I. in *c*-Moll, VI. in *Es*-Dur, III. in *As*-Dur) ist, kann der ihm folgende Molldreiklang *f—as—c* sowohl I. Stufe (in *f*-Moll) als auch II. in *Es*-Dur, IV. in *c*-Moll, VI. in *As*-Dur bedeuten. Dadurch gelangt man in eine Region, die mit den bisherigen Mitteln nicht zu erreichen war. Diese Modulation ist außerordentlich einfach, weil, wie oft erwähnt, die I. Stufe die Neigung hat, in dem eine Quint unter ihr liegenden Ton aufzugehen, Quint, d. i. Dominante dieses Tons zu werden. Allerdings strebt sie einen Durakkord an. In Moll aber läßt, wenn auch nicht ihre Natur, so doch die Konvention einen Mollakkord zu.

153 *a)* *b)*

C I
Es VI II V I IV

c) *d)*

e) *f)*

g) *h)*

Hier entsteht leicht Monotonie. Wenn nämlich, wie in 153 *a*, nach der II. Stufe (von *Es*-Dur) auf dem kürzesten Weg (V—I) die Zieltonart angestrebt wird, so ergibt das lauter Quartensprünge aufwärts des Fundaments. Das ist nicht nur, weil es monoton ist, sondern, obwohl es sehr natürlich ist, auch aus noch einem Grunde nicht zu empfehlen: Vielleicht ist es zu natürlich, zu selbstverständlich, als daß man eine Leistung darin spürte. Und wenn solche Folgen verpönt werden, so geschieht das vielleicht mit Recht deshalb, weil der zu wenig Phantasie zeigt, der sich eines so selbstverständlichen, eines so billigen Mittels bedient. An sich sind sie selbstverständlich gut. Zu gut sogar. Soviel Güte verträgt man nicht. Deshalb soll der Schüler bestrebt sein, solche häufige Folgen zu vermeiden. Die Verwendung von Umkehrungen, 7-Akkorden, ja sogar verminderten 7-Akkorden hilft nicht viel. Man muß darauf bedacht sein, durch Trugschlüsse oder durch Einschiebung anderer Stufen mannigfaltiger zu werden (153 *f*).

Bei der Modulation in den vierten Quintenzirkel abwärts wird ein Trugschluß das Erreichen der Tonart begünstigen (153 *d*).

Etwas mehr Schwierigkeit macht die Modulation von *a*-Moll aus: Das *a* steht dem bald darauf erscheinenden *as* gegenüber (querständisch, wie man das nennen könnte). Um das *a* glatt zu beseitigen, wird es sich empfehlen, es in der Stimme, in der es am meisten auffällt (im Sopran oder im Baß), so zu behandeln, als ob es sechster Ton in *c*-Moll wäre, d. h. es über *h* nach *c* gehen zu lassen (154 *a*). Sehr geeignet ist der verminderte 7-Akkord (*h—d—f—as*), weil er, wie in 154 *b*, ermöglicht, daß das *a* über *as* ins *g* geht. Noch besser ist die Lösung 154 *e*, wo dieser Schritt im Sopran, in der auffallendsten Stimme, geschieht und die Fortsetzung auch das *des* bringt, somit auf die wichtigsten Elemente von *f*-Moll vorbereitet wurde.

154 a) b) c) d) e)

In 154 *c* folgt dem verminderten 7-Akkord der richtunggebende 7-Akkord der I. Stufe von *C*. Die Töne des verminderten 7-Akkords müssen nicht unbedingt durch Chromatik entstehen (154 *d*). Ebenso können wir uns hier auch schon gestatten (zunächst nur beim verminderten 7-Akkord), übermäßige oder verminderte Intervallschritte anzuwenden.

Bei der Modulation in den dritten und vierten Quintenzirkel abwärts haben wir die Beziehung einer Durtonika zur Moll-Unterdominante kennen gelernt. Es war das ihre Fähigkeit, Dominante eines Molldreiklangs zu sein. Selbstverständlich wird dieser Umstand nicht nur zur Modulation, sondern auch zur Erweiterung der Kadenz, zur Bereicherung der Vorgänge innerhalb einer Tonart ausgenützt. Die neue Verwandtschaft, die durch diese Beziehung des Hauptakkords hergestellt wird, gestattet es, neben den leitereigenen Akkorden und jenen, welche wir durch Nachbildung der Kirchentonart-Eigentümlichkeiten gewannen, auch die Nebendreiklänge der Tonarten, in deren Bereich dieser Moll-Unterdominantakkord gehört, die Akkorde des dritten und vierten Quintenzirkels in die Tonart einzubeziehen, die Tonalität damit bedeutend zu erweitern. Es sind dies für *C*-Dur:

155

Aus *f-moll* und *As-Dur*
I II III IV V VI VII
f-moll

Aus *c-moll* und *Es-Dur*
III V VI
c-moll

Ehe wir darangehen, die Verwendungsfähigkeit der neuen Akkorde zu prüfen, werden wir uns Rechenschaft zu geben haben über die Gesichtspunkte, die hiefür maßgebend sind, und stellen als erste die Frage: Ist es zulässig und nötig, diese Akkorde innerhalb einer Tonart zu verwenden? Die Antwort muß lauten: es ist natürlich und entspricht der Entwicklung der Harmonie. Im hier in Betracht kommenden Sinn kann es nur deren Tendenz sein, nachdem sie vorher alle drei- bis vierstimmigen Kombinationen einer Siebentonreihe angewendet,

hierauf durch die Akzidentien den restlichen fünf Tönen (wenn auch zum Teil nur in einer Bedeutung: in *C*-Dur wohl ein *fis* aber kein *ges*, ein *b* aber kein *ais*) Eingang gelassen hat, nun die zur Verfügung stehenden 12 Halbtöne — einstweilen noch bezogen auf einen Grundton, also innerhalb einer Tonart — durchzukombinieren. Wenn nun eine Modulation, wie in der Oper, bloß eine Brücke zwischen zwei selbständigen, miteinander nicht zusammenhängenden Stücken bildet, so ist ihr Entfernungsgrad im Grund belanglos, da jedes der beiden Stücke durch seine eigene tonale Abrundung formal begrenzt ist. Aber eine Ausweichung innerhalb eines geschlossenen Satzes kann, sofern harmonische Einheit Sinn der Tonalität ist, nur dann berechtigt sein, wenn sie auf die Grundtonart bezogen werden kann. Daß das wohl selbst bei weitgehendsten Ausweichungen der Fall ist, beweist sich z. B. schon bei Beethoven, der in *c*-Moll-Sätzen Abschnitte in *h*-Moll, in *Es*-Dur—*e*-Moll-Gruppen bringt, was Bach und Mozart noch nicht taten. Innerhalb der Tonalität müssen sich nun die Grundakkorde solcher Abschnitte und Gruppen, soll man sie als Einheit auffassen können, nebeneinandergestellt so verhalten, wie im Abschnitt die aufeinanderfolgenden Akkorde, d. h. sie müssen als Einheit aufgefaßt werden können, also Zusammenhang haben. Selbst in der älteren Musik ist somit die Frage nach der Berechtigung solcher Ausweichungen keine Frage der Verwandtschaft, sondern nur eine Frage der Darstellung dieser Verwandtschaft durch angemessenen Abstand in Zeit und Raum und allmähliche Verbindung. Aber Zeit, Raum und Schnelligkeit sind nicht absolute Maße. Darum können wir jene heute auf ein Minimum reduzieren und hart nebeneinandersetzen, was früher weit abstehen und vorsichtig verbunden werden mußte. Der Zusammenhang ist uns geläufig, er wurde in früheren Epochen dargestellt, braucht darum nicht jedesmal von neuem mitkomponiert zu werden, sondern wird als gegeben hingenommen.

Durch Beantwortung der ersten Frage ist die der zweiten nur mehr von untergeordneter, nur mehr von praktischer Bedeutung: Welchen Wert hat diese Bereicherung der Tonalität, welche Vorteile lassen sich daraus ziehen? Von Ausdruckswerten, wie: Stimmung, Charakteristik, Spannung etc. soll hier abgesehen werden und nur vom Konstruktiven die Rede sein. Als solches kennen wir bereits die Fähigkeit der Harmonie einen Abschluß zu bilden: die Kadenz, das Ende eines Ganzen. Gewiß

nun ist man mit sieben leitereigenen Akkorden auch imstande, die Teile
60 dieses Ganzen hervorzuheben. Da jedoch diese selben sieben Akkorde auch innerhalb der Teile vorkommen, macht sich bei größeren Formen das Bedürfnis nach Mitteln von stärkerer Gegensätzlichkeit geltend. Je weiter sich aber die Harmonie entwickelt, desto rascher wird der Vortrag, desto schneller die Darstellung. Denn es werden immer mehr nicht bloße Begriffe, sondern ganze Komplexe aneinandergereiht, und dieser raschere Vortrag erfordert zur deutlichen Herausarbeitung der Gliederung im Großen und Auseinanderhaltung von Haupt- und Nebensachen reichere Interpunktion, schärfere Phrasentrennung, stufenreichere harmonische Dynamik. Die näheren Verwandtschaftsgrade
70 trennen nicht mehr, verbinden nur und fließen ineinander. Schärfere Lichter, dunklere Schatten: dazu dienen diese fernerliegenden Akkorde.

Unser Urteil über die Verwendungsfähigkeit dieser Akkorde wird einerseits begrenzt sein durch pädagogische Rücksichten, anderseits durch die Erwägung, daß es nicht unsere Aufgabe sein kann, ungebräuchlichen oder wenig gebräuchlichen Einzelheiten zu einem Recht zu verhelfen, das die Kunst ihnen verweigert, die Theorie nicht mehr verschaffen kann, und schließlich durch die Frage, inwieweit sie im Darstellungssystem Platz haben, also jetzt schon oder erst später zu verwenden sind.

80 Vor allem sei an die Abstammung dieser Akkorde erinnert: die Moll-Unterdominantregion. Zu den Nebendominanten, die der Hauptsache nach der Oberdominantregion angehören (bloß die auf der I. führt in die Unterdominante, die auf der VI. führt auch in die Wechseldominante), stehen sie somit in starkem Gegensatz. Und daher kommt es wohl, daß manche Verbindung als zu kraß ungebräuchlich ist. Im allgemeinen werden sie daher zur reicheren Ausführung, stärkeren Betonung der Unterdominantregion dienen und nicht immer leicht unmittelbar an die Oberdominantregion angeschlossen werden können. Denn die Verwandtschaft der beiden Regionen, das soll
90 nicht vergessen werden, ist nicht unmittelbar, sondern mittelbar. Die VI von *C*-Dur und die I von *f*-Moll sind lediglich durch ihre gemeinsame Beziehung zur I von *C*-Dur verwandt: das sind eben sozusagen „angeheiratete Verwandte". Mit demselben Recht aber, mit dem man in den niedrigeren, einfacheren Verhältnissen annimmt, die IV und die V einer Tonart (die in einem anderen Sinn Gegensätze bilden)

156

I
II von f-moll, III, III, V, VI, VI, VII, III von c-moll VI

II
I von f-moll II, III, III, IV, IV, V, VI, VI, VII

III von c-moll VI
III
I von f-moll II, II, III, III, IV, IV

V, VI, VI, VII, III von c-moll VI
IV
I von f-moll II, III

III, IV, IV, V, VI, VI, VII, III von c-moll VI

V
I von f-moll II, II, III, III, IV, IV, V, VI

VI, VII, III von c-moll VI
VI
I, II, III, III, IV

IV, V, VI, VI, VII, III von c-moll VI
VII
I von f-moll II

III, III, IV, IV, V, VI, VI, VII, III von c-moll VI

seien verwandt (durch ihre Stellung zur I), darf man in den höheren, komplizierteren auch die Verwandtschaft der VI von *C*-Dur mit der I von *f*-Moll als durch die I von *C*-Dur erklärt ansehen. Die Fähigkeit, die Verwandtschaft fernliegender Elemente anzuerkennen, hängt hauptsächlich von dem Verständnis und der Einsicht des Betrachters ab. Das primitivst erkennende und empfindende Wesen hält nur seine Glieder und seine Sinne für etwas zu ihm Gehöriges. Das Höherstehende die von ihm ausgehende Familie. Auf den nächsten Stufen erhebt sich das Gemeinsamkeitsgefühl zu dem Glauben an die Nation und an die Rasse, aber der Höchststehende dehnt die Nächstenliebe über die Gattung, über die Menschheit, auf die Welt aus. Wird er so ein kleines Teilchen eines Unendlichgroßen, so findet er doch (merkwürdigerweise) noch immer öfter und voller zu sich als die Beschränkteren in der Liebe. 100

Sind also gleichwohl die Verwandtschaftsbeziehungen mancher Akkorde in den primitiven Verhältnissen der Tonalität scheinbar nicht direkte, so sind sie doch immer noch solche, deren Fähigkeit, eine Einheit zu bilden, das Ohr begreifen muß, weil ja im vorbildlichen, naturgegebenen Ton Klänge noch ferner liegender Verwandtschaft sich zum Zusammenklang, zum Wohlklang vereinigen. Und dabei: das geschieht im gleichzeitig Erklingenden, wo das Ohr weniger Zeit hat, zu bestimmen. Wie erst im Nacheinander. Gewiß: dem Verwandtschaftsgrad entsprechend sind die Klänge ihrer Klangstärke nach abgestuft, aber sie klingen. Und so weit wie das Vorbild geht diese Nachbildung noch lange nicht. 110 120

In 156 sind Verbindungen aller sieben Stufen von *C*-Dur mit den neuen Akkorden dargestellt. Vor allem: keine dieser Verbindungen ist, obwohl ungebräuchlich, schlecht oder unbrauchbar. Jede kann unter Umständen sogar die einzige sein, die entspricht. Ganz abgesehen von ihrem eventuellen Ausdruckswert. Unter dieser Voraussetzung seien nun im folgenden

RICHTLINIEN

gegeben und Einschränkungen gemacht.

I. Ungebräuchlich sind in erster Linie Verbindungen, die Stimmführungsschwierigkeiten bereiten. Unsere Harmonielehre ist zum großen 130

Teil von den Ereignissen abgeleitet, die sich in der polyphonen Musik durch Stimmenbewegung ergaben; was Stimmführungsschwierigkeiten machte, kam daher dort nicht vor und ist ungebräuchlich. Das sind beispielsweise Fälle wie II mit VI, III mit VII, VI mit III (bei †) wegen der Quintengefahr, aber aus noch einem anderen Grund, der später erörtert wird; und: III mit IV, V mit VI, VI mit IV und VII mit VI (bei ⊕) wegen der übermäßigen und verminderten Schritte. Diese Fälle wird der Schüler am besten jetzt noch ganz auslassen. Ob er je von ihnen Gebrauch machen wird, hängt nicht von den Lehren der Harmonielehre ab, sondern vom Bedürfnis eines formsicheren Künstlers. Was dieser tut, ist wohlgetan. Jene empfiehlt nur, was gebräuchlich ist und wofür sie im Darstellungssystem Platz hat.

II. Von selbst erledigen sich für uns verminderte Dreiklänge, die schwächlich eingeführt werden (I mit II, III mit II, IV mit VI [von *c*-Moll], V mit VI [bei ▽]).

III. Die IV. Stufe von *C*-Dur mit der IV von *f*-Moll (⌽). Die IV von *f*-Moll ist die Unterdominante der Unterdominante, und bei der natürlichen Gewalt, die die Unterdominante über die Tonika hat, ist es klar, daß die Tonart leicht verloren gehen könnte. Sie wieder herzustellen, haben wir allerdings jetzt schon viele Mittel. Aber hier wären die Mittel zu ihrer Wiederherstellung interessanter als die, durch welche sie verloren wurde. Es ist langweilig, wenn die Polizisten interessanter sind als die Räuber. Wenn wir uns so weit von der Tonart entfernen, uns so revolutionär aufführen wollen, werden wir später amüsantere Mittel wissen.

IV. III mit I kann berechtigte Bedenken erwecken, was insbesondere auffällt, wenn man umgekehrt: I. von *f*-Moll mit der III. von *C*-Dur verbindet (157 *a* und *b*). Das Ohr will in dieser ihm nicht geläufigen Verbindung den Akkord *e—g—h* nicht als III von *C*-Dur auffassen, sondern hört sie lieber an für eine Variante von 157 *d*, welche 157 *c* allerdings sehr ähnlich klingt. Weniger darum, weil diese beiden Akkorde in keiner Tonart nebeneinander vorkommen, als vielmehr, weil diese Ähnlichkeit dem Ohr die bequemere Deutung zu nahe legt, als daß es sich zur richtigen entschlösse. Trotzdem aber beweist 157 *e* und *f*, daß dieser 6-Akkord wohl III Stufe sein kann, wenn er als solche fortgesetzt wird.

157 a) b) c) d)

III C-Dur

e) f)

V. Verbindungen, für die sich eine Analogie in irgendeiner nicht zu fernstehenden Tonart findet, wo die betreffenden Akkorde also leitereigen vorkommen, oder doch nur einer von beiden eine Nebendominante ist, werden, sobald querstehende Töne melodisch (d. i. wendepunktartig oder chromatisch) beseitigt sind, keine Schwierigkeiten machen: Hier wird es oft möglich sein, eine Umdeutung vorzunehmen.

VI. Ebenso Verbindungen, bei denen chromatische Stimmführung möglich ist, ohne daß dabei in anderen Stimmen übermäßige oder verminderte Intervalle nötig werden.

VII. Entscheidend, wie immer, ist die Fundamentfolge.

In 158 *a—g* sind diejenigen Formen dargestellt, welche einfach an Dominanten, Nebendominanten und dergleichen anschließbar sind. Und zwar dienen in 158 *a*, *b* die I. Stufe, in 158 *c*, *d* die V., in 158 *e* die Nebendominante auf der II., in 158 *f* die auf der VI. und in 158 *g* die verminderten Septakkorde auf der I., II., V. und VI. Stufe zur Einführung. An diesen Verbindungen ist nichts Neues. Für jede von ihnen finden sich Analogien (in *c*-Moll, *f*-Moll, *g*-Moll und *d*-Moll). Schwierig ist nur manchmal die Beseitigung querstehender Töne, wie 158 *h* zeigt.

158 a) b)

c) d) e) f)

g) I II

V VI
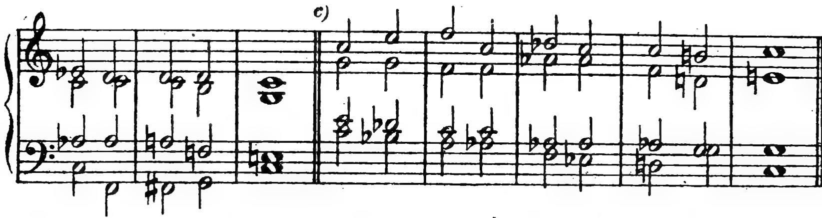
h) etc.

Wendepunktartige Behandlung, Chromatik und verminderte Septakkorde, mit deren Handhabung der Schüler wohl vertraut ist, helfen aber leicht darüber hinweg.

Naheliegend und leicht einzuordnen sind solche Verbindungen, die aus einem Durakkord einen Mollakkord über dem gleichen Grundton machen (156 [■]). Wie hier zu verfahren ist und daß die chromatische Erzeugung solcher Mollakkorde meist mehr melodische als harmonische Bedeutung hat, weiß der Schüler schon aus dem Kapitel über Nebendominanten, wo von der aus Dorisch stammenden V. Stufe *g—b—d* (in *C*-Dur) die Rede war. In 159*a* hat der Mollakkord (6-Akkord über *es*) keinen Einfluß auf das folgende. In 159 *b* dagegen bereitet der Mollakkord der V. von *c* (über *b*) auf die Unterdominantregion vor. Und in 159*c* bewirkt das chromatisch eingeführte *as* im Baß sicher den unauffälligen Eintritt des darauffolgenden 6-Akkordes *f—as—des.*

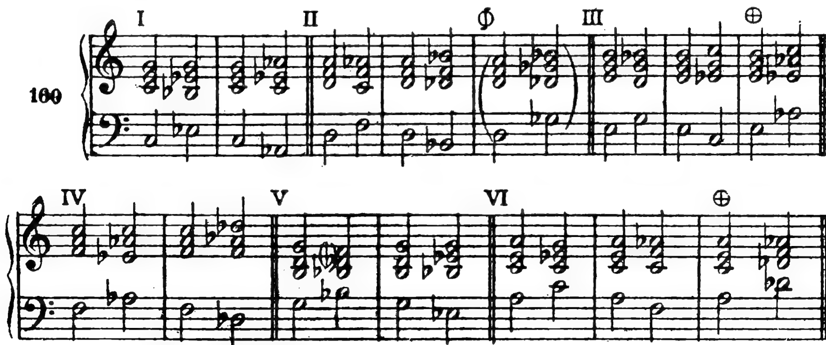
190

159 a) b) c)



Bei diesen einen Dur-Dreiklang in einen Moll-Dreiklang verwandelnden Verbindungen empfiehlt es sich, das chromatische Weiterschreiten der Terz im Baß geschehen zu lassen, damit dessen Bewegung nicht stockt. Viel Nutzen wird sich aber auch daraus nicht ziehen lassen, weil im Gesamtklang eine zu geringe Änderung vor sich geht. Das dürfte der Grund sein, warum solche Stimmenbewegungen gewöhnlich in kleineren Zeitwerten vor sich gehen als die übrige Harmonie. Warum sie in unserem Fall, die wir halbe Noten schreiben, am besten in Viertelnoten vorkämen

Von weittragender Wirkung sind Verbindungen wie: I von *C*-Dur mit der III oder VII von *f*-Moll (I oder V von *As*-Dur) und die ähnlichen von den anderen Stufen (156 ⊗). Bei der II. Stufe ergibt sich ein Fall weniger als bei den andern Mollakkorden (160 ⌽). Das bei diesen bestehende Verhältnis könnte wohl hier nachgebildet werden, jedoch nicht unter Berufung auf den Verwandtschaftsgrad, um den es sich hier handelt. Ebenso gibt es bei den Durakkorden nur zwei Fälle.



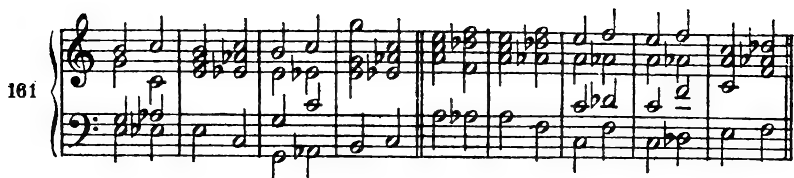
Maßgebend für die harmonische Wertung dieser Verbindungen ist bloß der Fundamentschritt. Der starke Terzensprung abwärts bedarf keiner Motivierung, der schwächere Terzensprung aufwärts

wird nicht anders zu beurteilen sein als früher. Von einer Erklärung dieser Verbindungen, wie sie sonst heute gebräuchlich ist, als „terz-
220 verwandt", „quintverwandt" usw., kann ich absehen, da ich sie hinreichend motiviert finde dadurch, daß sie überhaupt verwandt sind. Irgendwie sind natürlich alle Akkorde miteinander verwandt, so wie alle Menschen. Ob sie eine Familie, Nation oder Rasse bilden, ist gewiß nicht uninteressant, aber unwesentlich neben dem Begriff der Gattung, der andere Perspektiven gestattet als die der Spezialbeziehungen.

Immer wird bei solchen Verbindungen ein Mittel geeignet sein, sie glatt und überzeugend herzustellen: die Chromatik. Früher, bei den einfacheren Fällen, bei den allernächsten Verwandtschaften war es ein Skalateil der zugrundeliegenden oder einer verwandten Tonart,
230 der die Rechtfertigung für die harmonischen Vorgänge übernahm. Hier ist es immer mehr eine einzige Skala, die alle solchen Funktionen übernimmt: die chromatische Skala. Es ist leicht einzusehen, warum. Anerkannten wir die Skala als eine einfache Melodie, als eine musikalische Form, der ein zwar primitives, aber deutliches, leicht faßliches Gesetz zugrunde liegt, so kann diese selbe Eigenschaft der chromatischen Skala auch nicht abgesprochen werden. Ihre melodische Kraft hilft verbinden, was entfernter verwandt ist: das ist der Sinn der Chromatik.
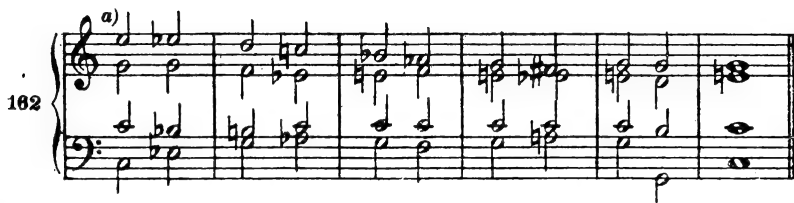
Einigermaßen schwierig zu behandeln sind (was die Stimmführung anbelangt) die Fälle 160 ⊕. Hier wird ein ungewöhnlicher
240 Stimmensprung nicht immer leicht zu vermeiden sein. Der Schüler wird gut tun, anfangs nur solche Verbindungen zu wählen, bei denen diese Notwendigkeit nicht eintritt (161). Wenn er darin sicher ist, kann er wohl auch, insbesondere in Mittelstimmen, übermäßige oder verminderte Intervalle riskieren. Sie stören hier schon viel weniger, denn die melodischen und harmonischen Vorgänge beziehen sich immer seltener einzig auf das Vorbild der Dur- oder Mollskala. Und da ist es nicht mehr unangebracht, die Umdeutung eines Tones (enharmonische Verwechslung) vorauszusetzen, die dann meist das melodische Gleichgewicht herbeiführt. Freilich, je enger sich die Stimm-
250 führung der Dur- oder Mollskala nähert, desto leichtfaßlicher wird die Stimme sein. Der Schüler soll das hier noch anstreben. Für übermäßige Sekundenschritte empfehle ich das Vorbild der sogenannten „harmonischen Mollskala" (in der ich die eigentliche melodische Mollskala erblicke) nachzuahmen.

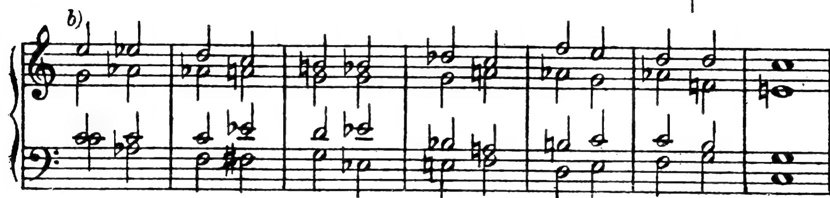
161

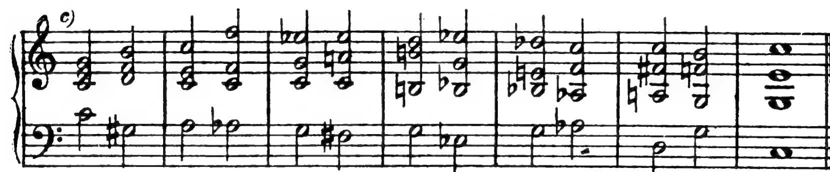


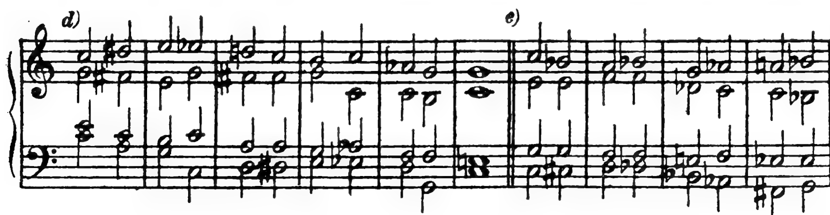
Einige Notenbeispiele zeigen die Verwendungsfähigkeit dieser Verbindungen
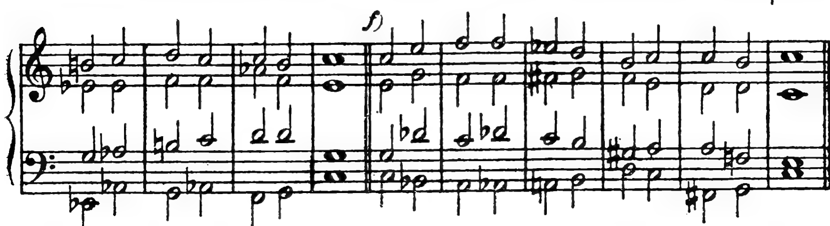
162
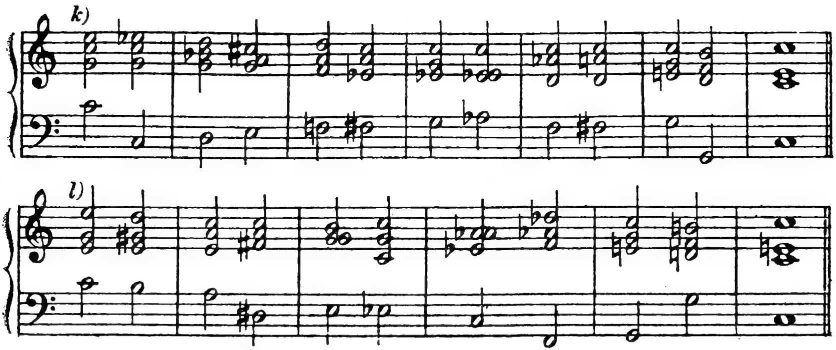










Ich wählte dazu die Kadenz. Denn von diesen Verbindungen wird jeder lieber glauben, daß sie modulieren, als daß sie kadenzieren. Und wahrscheinlich werden die Theoretiker behaupten, das seien 260 Modulationen von *C* nach . . . „und zurück". Auch das kann vorkommen; aber die Auffassung, daß hier von Modulationen nur in dem schon früher erwähnten Sinn gesprochen werden könnte, nach dessen strengster Auslegung jeder dem Tonikaakkord folgende andere Akkord bereits eine Ausweichung darstellt, daß hier somit Modulationen im engeren Sinn nicht vorliegen: diese Auffassung hat vor allem den Vorteil, den Schüler das Ganze als Einheit ansehen zu lehren. Das entspricht sicher mehr der musikalischen Denkart, wie sie sich beispielsweise in der harmonischen Variation bekundet, wo das Thema oft unzweifelhaft nicht die Tonart verläßt, aber in den Variationen Tonartsbeziehungen aus-270 genützt werden, die man gern für Modulationen hält, weil es so bequemer ist. Die aber ebensowenig Modulationen sind, als es die entsprechenden Stellen des Themas waren.

Unter den in 156 angeführten Verbindungen sind die mit ○ bezeichneten noch nicht besprochen. Es kommt nur darauf an, sie entsprechend einzuführen und fortzusetzen. Die besten Dienste leistet auch da melodische Stimmführung.

163
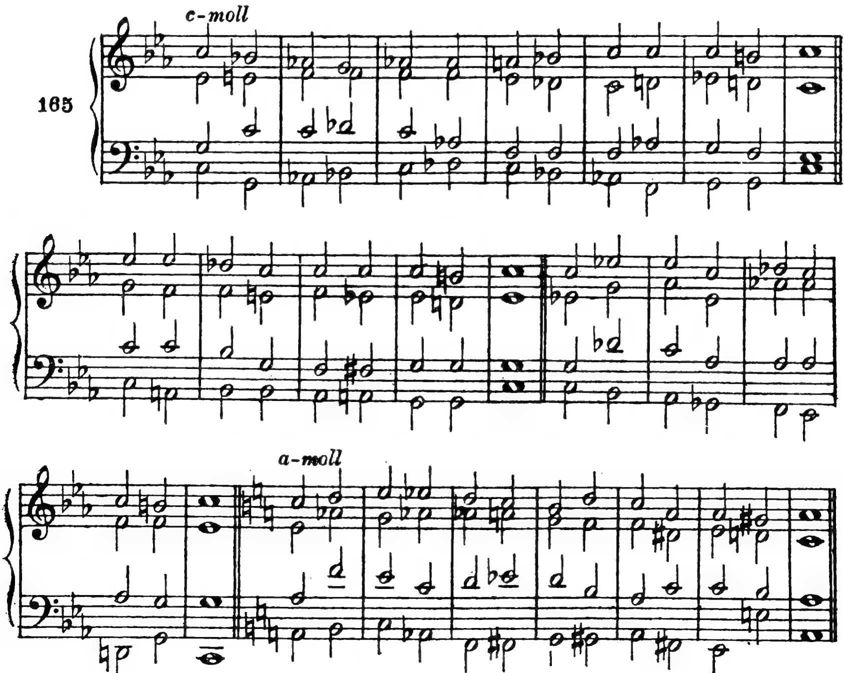
164 bringt Beispiele der Benutzung von Moll-Unterdominantbeziehungsakkorden. Von Moll aus empfehle ich zuerst bloß die Beziehung durch die gleichnamige Durtonart auszunützen. Also: in *c*-Moll die Akkorde der Moll-Unterdominantbeziehung von *C*-Dur. Später kann 280 der Schüler auch die weiterführende Beziehung (durch die parallele Durtonart, d. i. in *c*-Moll die von *Es*-Dur) ausnützen. Im Anfang wird es ihn oft in schwierige Situationen bringen.
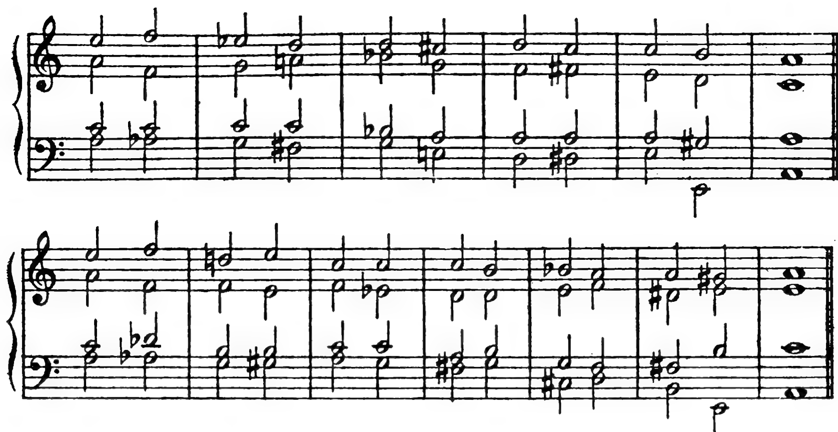


In 164 *g* wäre es besser, das *b* des Basses nach *as* zu führen; doch zeigt die Fortsetzung, ebenso wie in 164 *k* die des nach *d* gehenden *c*, welches besser nach *b* ginge, daß die starken Akkorde, die folgen, solche Bedenken überwinden helfen.

In 165 sind erst von *c*-Moll aus Moll-Unterdominantbeziehungen der gleichnamigen Durtonart (*C*-Dur) benützt und dann die weitergehenden der parallelen Durtonart, von *a*-Moll aus

290
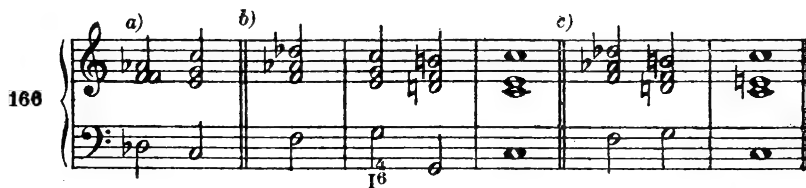




Der Schüler wird hier schon Geschmack und Formgefühl zeigen müssen. Allein durch Anweisungen ist der Fülle der Ereignisse hier nicht mehr beizukommen. Ich finde es günstiger, wenn er ängstlich, als wenn er kühn ist; wenn er zögert, harte Verbindungen hinzusetzen, als daß er sich allzu leicht dazu entschließt. Er soll unterscheiden! Und wenn man auch noch weit über das hinausgeht, was hier vorkommen kann, wenn auch nichts an sich schlecht ist, vielleicht auch nichts an sich gut, so betätigt sich doch durch das Auswahltreffen das zu entwickelnde Organ — das Formgefühl — eher, als wenn es keine Hemmungen hat. 300
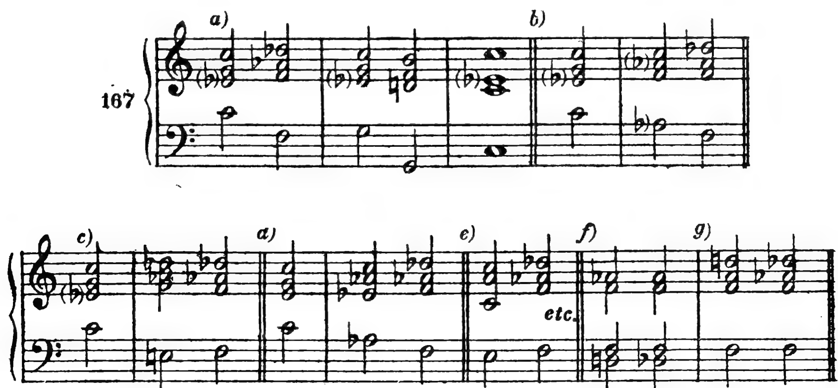
In 164 *d* wurde bei † die sogenannte neapolitanische Sext verwendet. Das ist ein durch die Mollunterdominantbeziehung gewonnener 6-Akkord, der in *C*-Dur und *c*-Moll *f—as—des* lautet und sich in diesem Verhältnis auf das leitereigene Vorkommen in *f*-Moll als VI. (resp. *As*-Dur als IV.) Stufe zurückführt. Innerhalb *f*-Moll ist seine Verbindung mit dessen V. nichts Neues (VI—V, 166 *a*). Sein typisches Auftreten ist aber dem der II. Stufe in der Kadenz nachgebildet (166 *b* und *c*). Deswegen nahm man an, er sei eine chromatische Umgestaltung der II. Stufe. Richtig jedoch muß man ihn einen Stellvertreter der II. nennen. 31

166
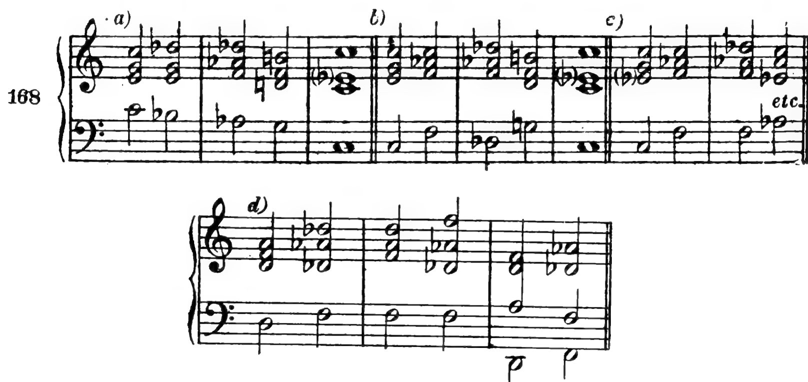


Nimmt man nämlich an, daß er eine chromatisch entstehende Umformung der II. Stufe ist, dann heißt das, Grundton und Quint sind erniedrigt. Die Annahme der Grundtonerniedrigung aber ist entschieden abzulehnen. Abgesehen davon, daß sie nur noch in einem Fall (in dem des bald zu besprechenden übermäßigen $^{5}_{6}$-Akkords) benützt wird, also eine der gewissen Ausnahmen bildet, ist sie das Verkehrteste, das man tun kann. Die Grundtöne sind in unserer Betrachtung fixe Punkte, von denen aus gemessen wird. Die Einheitlichkeit aller gefundenen Maße wird gewährleistet durch die Unverrückbarkeit dieser 320 Punkte. Aber dann darf man sie doch nicht verrücken!! Etwas anderes ist die Annahme, daß es in der Skala (so wie in Moll an sechster und siebenter und an vielen Stellen in den Kirchentonarten) an der zweiten Stelle zwei Grundtöne gibt: *d* und *des*. Das ist eine Annahme, die sich leicht auf die ganze Skala übertragen läßt, wodurch man als Grundlage für die Betrachtung der harmonischen Ereignisse dann die chromatische Skala erhält. Dann kann es in *C*-Dur zwei Akkorde der II. Stufe geben. Vielleicht wird eine neue Theorie sich auf der chromatischen Skala begründen; dann wird man aber auch wahrscheinlich die Stufen anders benennen.

330 Gegen die Annahme der Grundtonerniedrigung spricht auch die Art, wie die neapolitanische Sext auftritt. Sie kommt häufig so vor (167 *a, b, c, d, e*): unmittelbar nach der I (aber auch nach vielen andern Akkorden, die geeignet sind, sie einzuführen) löst sie sich meist in den $^{4}_{6}$-Akkord der I. oder in die V. Stufe auf.



Aber wenn wirklich der Grundton erniedrigt würde, dann müßte sie ebensooft so vorkommen, wie in 167 *f*, *g*. Diese Fälle aber sind natürlich nicht Ausnahmen, aber doch Seltenheiten. Und daß sie vorkommen, beweist nicht die Entstehung durch Grundtonerniedrigung, sondern nur, daß alles am richtigen Platz gut sein kann.
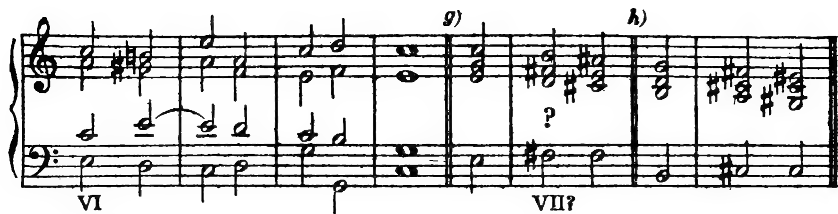
Die neapolitanische Sext ist also am besten anzusehen als Stell- 340 vertreter der II. Stufe in der Kadenz. In diesem Sinn bringt man sie manchesmal auch als $\frac{4}{6}$-Akkord (168 *a*), dann aber auch den Akkord, aus dessen Tönen sie besteht (Klischeewirkung), in der Grundlage (168 *b*). Ob dieser Akkord in Fällen, wo er nicht die typische Funktion der neapolitanischen Sext (Kadenzstufenstellvertreter) hat, noch den Namen neapolitanische Sext verdient (168 *c*), ist zweifelhaft, aber belanglos.



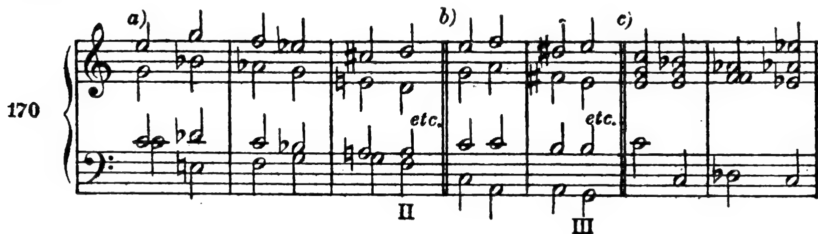
In 167 *g* wurde eine Entstehungsmöglichkeit der neapolitanischen Sext gezeigt, bei der Grundton und Quint gleichzeitig erniedrigt werden. Diese Einführung ist (wenn man Quinten ver- 350 meiden will) nur möglich, wenn die betreffenden Stimmen als Quarten liegen oder durch besonders künstliche Stimmführung (168 *d*). Selbstverständlich: diese Einführung ist weder schlecht noch verboten. Aber trotz der Vermittlung der Mollunterdominantbeziehung: diese beiden Akkorde sind beiläufig das Entfernteste, was es an Verwandtschaften unter Akkorden gibt. Und wenn man sie unmittelbar so verbindet, ist man hart an jener Grenze, an der es heißt: alle Akkorde können miteinander verbunden werden. Da sie ohnedies kaum gebräuchlich sind, wird der Schüler solche Verbindungen einstweilen noch ausschalten. Aus demselben Grund entfallen (wie schon früher 360
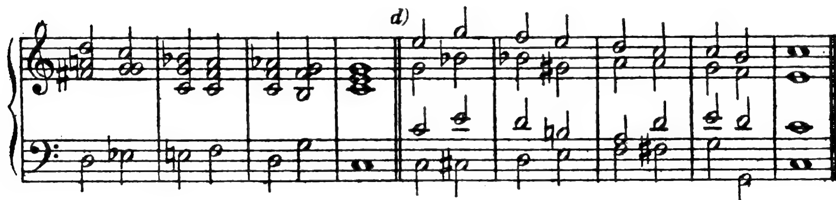
gesagt wurde) die analogen Verbindungen von den andern Mollakkorden aus (III. und VI. Stufe, 156 beim Zeichen †).

Die Funktion der neapolitanischen Sext kann jeder Sextakkord eines Durdreiklangs, also auch der der I. und der der V. Stufe, nachahmen. Diese beiden führen allerdings nicht in leitereigene Akkorde 169 *g*) und *h*), sind deshalb vorläufig unverwendbar. Geht man aber umgekehrt vor, d. h. sucht man für die leitereigenen Akkorde jene eventuell leiterfremden Sextakkorde, die sich zu ihnen so verhalten, wie die neapolitanische Sext sich zum $\frac{4}{6}$-Akkord der I oder zur V verhält, 370 dann bekommt man die in 169 verwendeten Formen.



Dabei ist zu beachten, daß die Verbindung mit dem $^{4}_{6}$-Akkord, wegen der Klischeewirkung des $^{4}_{6}$-Akkords, leicht irreführen kann über die harmonische Bedeutung, die diese Wendung für die Tonart hat. Man kann einer solchen Zweideutigkeit zwar leicht Herr werden, aber man muß sie beachten. Deshalb wird es sich empfehlen, diese Akkorde eher in ihrer andern Funktion zu verwenden: nach dem Muster II—V.





Nur einige Verbindungen der Mollunterdominantbeziehung sind ungeprüft geblieben. Unter Voraussetzung des Grundsatzes: jede Verbindung, am rechten Platz, kann gut sein, darf behauptet werden, daß hiedurch kaum wirklich-Wertvolles ausgeschlossen wurde. 380

AN DEN GRENZEN DER TONART

Noch einiges über den verminderten 7-Akkord; dann über den übermäßigen Dreiklang; ferner: Die übermäßigen $\frac{5}{6}$-, $\frac{3}{4}$- und 2-Akkorde und der übermäßige 6-Akkord (von der II. Stufe und auf anderen Stufen). — Einige andere Alterierungen der II. Stufe; dieselben auf anderen Stufen. Verbindungen alterierter und vagierender Akkorde.

Die Einführung der im Vorhergehenden besprochenen Akkorde geschieht viel sanfter, vermittelter, wenn man sich vagierender Akkorde bedient. Solcher kennen wir vorläufig zwei: den verminderten 7-Akkord und den übermäßigen Dreiklang. Es wurde (S. 235) gezeigt, wie der verminderte 7-Akkord, wenn man ihn als 9-Akkord mit ausgelassenem Grundton betrachtet und ihn nicht nur auf der V., sondern auch (analog den Nebendominanten) auf anderen Stufen errichtet, in Dur und Moll vorkommen kann. Wenn dann (Notenbeispiel 141*a*) die beiden gebräuchlichsten Trugschlüsse untersucht wurden, so war damit schon Anschluß an eine große Zahl heterogener Akkorde erreicht und seine hervorragende Fähigkeit gezeigt, fernliegende Beziehungen zu nähern, gewaltsam Scheinendes zu mildern. Diesen Eigenschaften verdankt er es, daß er in der älteren Musik eine so große Rolle gespielt hat. War irgendwo etwas Schwieriges zu verrichten, so bediente man sich des in allen Sätteln gerechten Wundermannes. Und wenn ein Stück „chromatische Phantasie und Fuge“ heißt, so darf man gewiß sein, daß er eine Hauptrolle bei der Entstehung dieser Chromatik spielt. Aber auch noch eine andere Bedeutung wurde in ihm erkannt: er war der „ausdrucksvolle“ Akkord dieser Zeit. Wo es sich um den Ausdruck des Schmerzes, der Erregung, des Zornes oder sonst eines heftigen Gefühles handelt, dort findet man fast ausschließlich ihn. So ist es bei Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber usw. Noch in Wagners ersten Werken spielt er diese Rolle. Aber bald hat er sie ausgespielt. Der ungewöhnliche, flatterhafte, unverläßliche Gast, der heute dort, morgen da war, war seßhaft geworden, hatte sich verbürgerlicht, war ein ausgedienter
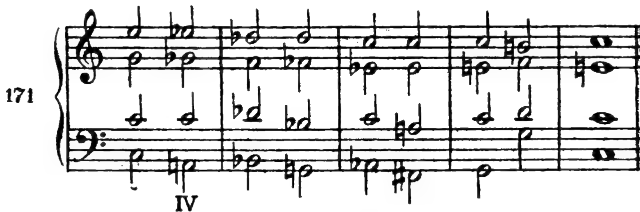
Philister. Er hatte den Reiz der Neuheit und damit an Härte, aber auch an Glanz verloren. Einer neueren Zeit hatte er nichts mehr zu sagen. So sank er aus der höheren Sphäre der Kunstmusik in die tiefere der Unterhaltungsmusik. Dort findet er sich nun als sentimentaler Ausdruck 30 sentimentaler Angelegenheiten. Er ist banal und weichlich geworden. Banal geworden! Er war es nicht von Haus aus; er war hart und glänzend. Aber heute verwendet ihn fast nur mehr jene Schmachtliteratur, die immer einige Zeit später nachäfft, was früher in der großen Kunst Ereignis war. Andere Akkorde sind an seine Stelle getreten. Solche, die seine Ausdrucksfähigkeit, und solche, die seine Wendefähigkeit ersetzen sollten: der übermäßige Dreiklang, gewisse alterierte Akkorde; dann einige Klänge, die sich als Vorhalts- und Durchgangserscheinungen schon bei Mozart oder Beethoven ankündigten, als selbständige Akkorde bei Wagner. Keiner von ihnen jedoch kam ihm ganz gleich; 40 was ihnen allerdings den Vorteil verschaffte, da sie nicht so übermäßigem Gebrauch ausgesetzt waren, vor der Banalisierung geschützter zu sein. Aber auch diese hatten sich bald abgenützt, an Reiz verloren, und das erklärt, warum so rasch nach Wagners den Zeitgenossen unglaublich kühn erscheinenden Harmonien neue Wege gesucht wurden: der verminderte 7-Akkord hatte diese Bewegung hervorgerufen, die nicht aufhören kann, ehe sie den Willen der Natur erfüllt, ehe wir in der Naturnachahmung nicht die äußerste Vollendung erreicht haben: um sich dann vom äußeren Vorbild ab und dem inneren immer mehr zuzuwenden. 50

Ich finde später Gelegenheit, mich mit der Frage zu befassen, was es ist, das uns an derartigen Akkorden so ausdrucksvoll vorkommt. Hier darum nur das: Ich schätze Originalität ohne — wie meistens die, denen sie fehlt — sie zu überschätzen. Sie ist ein Symptom, das allerdings beim Guten kaum jemals fehlt, aber auch bei Minderem vorkommt, für sich allein also noch kein Maßstab. Dennoch aber glaube ich an das Neue, glaube, daß es jenes Gute und Schöne ist, dem wir mit unserem innersten Wesen ebenso unwillkürlich und unaufhaltsam zustreben wie der Zukunft. Es muß irgendwo in unserer Zukunft eine uns jetzt noch verborgene herrliche Erfüllung geben, da unser ganzes Streben 60 immer an sie seine Hoffnungen knüpft. Vielleicht ist diese Zukunft eine hohe Entwicklungsstufe unserer Gattung, in der sich jene Sehnsucht erfüllt, die uns heute nicht Frieden finden läßt. Vielleicht ist sie nur der Tod;

vielleicht aber ist sie auch die Gewißheit eines höheren Lebens nach dem Tod. Die Zukunft bringt das Neue, und darum vielleicht ist uns das Neue so oft und mit soviel Recht identisch mit dem Schönen, dem Guten.

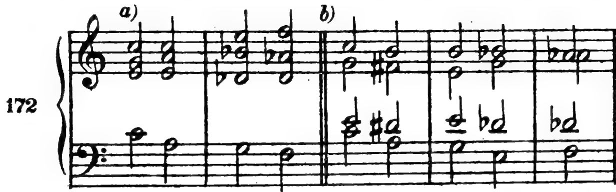
Der Schüler wird, da er wissen soll, trachten müssen, möglichst viele der Eigenschaften des verminderten 7-Akkords zum Vorteil der Modulationen und Kadenzen zu verwenden. Aber er überschätze dessen Wert nicht und tue nicht zuviel davon, sonst könnte es ihm passieren, daß seine Übungsbeispiele (und das wäre doch zu schrecklich) so schlecht würden, wie (nach dem Ausspruch eines alten, sehr alten, sogar schon verstorbenen Kompositionsprofessors) der erste Akt des Tristan. Wir jungen Leute waren, wohl unbewußt, nur zu diesem Zweck in jede Wagner-Vorstellung gegangen, um herauszufinden, woran das liegt, und konnten es uns nicht erklären. Endlich kam die Erleuchtung. Der alte Herr hatte gesagt: „Der erste Akt des Tristan ist deshalb so langweilig, weil so viele verminderte 7-Akkorde vorkommen.“ Jetzt wußten wir's endlich.

Im allgemeinen wird der Schüler gut tun, vorläufig nicht allzuweit zu gehen in der Verwendung der aus der Mollunterdominantregion stammenden Akkorde. Denn es ist selbst mit dem Universalmittel „verminderter 7-Akkord“ nicht immer leicht, das Gleichgewicht wiederherzustellen. Aber außerdem ist die Verwendung eines Universalmittels recht unkünstlerisch. Phantasielos und bequem, verdienstlos! Deshalb finde ich beispielsweise 171 recht schlecht.



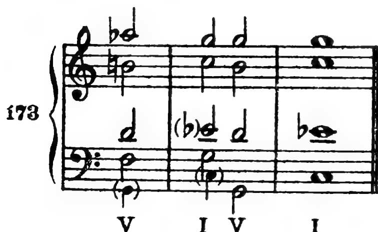
Ich habe bei den Modulationen auseinandergesetzt, warum eine allmählich sich entwickelnde Modulation für Übungszwecke geeigneter ist. Ich kann also auch aus den dort angeführten Gründen selbst Erweiterungen der Kadenz, die mit solchen Mitteln geschehen, nicht gutheißen. Dabei soll nun nicht verschwiegen werden, daß die Sache hier schon anders steht. Die Heranziehung so vieler Verwandtschaften macht an sich schon die Tonalität zu einer Erscheinung

von größerer Bewegtheit. Es liegt in ihr dadurch schon mehr Unruhe, der eine heftigere Aktion nicht mehr so unangemessen ist. Aber immerhin: der verminderte 7-Akkord kann manches, doch nicht alles. Deshalb verwende ihn der Schüler beispielsweise, wenn er von einem leitereigenen Akkord ausgeht, kaum zur Herbeiführung jedes leiterfremden. Das wirkt oft hart, was zwar kein Unglück ist, aber nicht unserem Ziel entspricht.



Das (172) ist natürlicherweise nicht absolut schlecht. Es kann eine gute Melodie darüberliegen; ja selbst eine bessere Sopranführung wird es vielleicht milder machen. Aber an sich ist es unvermittelter, härter als das, was wir bis jetzt zugelassen haben. Von der Führung der Stimmen wird hier vieles abhängen. Am besten wird es da sein, jede so zu gestalten, daß sie einer naheliegenden Moll- oder Durtonart ähnelt. In 172 *a* ist es vielleicht der Tenor, der den Ton *des* auf eine Art bringt, wie ein *des* (etwa in *f*-Moll oder *As*-Dur) wohl kaum vorkäme. Vielleicht auch das „offene", nicht weggeschaffte *a* des Basses; in 172 *b* der Gang der Alt- und Tenorstimme.

Ich habe bei einer früheren Gelegenheit (Seite 244) einen Fall der Verwendung des verminderten 7-Akkords ausgeschlossen, der in Meisterwerken oft vorkommt. Es ist dies jene Form, in der der verminderte 7-Akkord (9-Akkord mit ausgelassenem Grundton) der V. Stufe dem $\frac{4}{6}$-Akkord der I. vorangeht.



Die Regel der Alten scheint ungefähr gelautet zu haben: der verminderte 7-Akkord kann mit jedem Akkord verbunden werden. Also auch mit dem $\frac{4}{6}$-Akkord der I. Stufe. Aber ob man ihn nun auffaßt als VII. Stufe (von *c*-Moll) oder als V. Stufe, — er schwächt die nachfolgende Dominante, denn er enthält ihre wichtigsten Elemente:

den steigenden und den fallenden Leitton. Überdies ist die VII. Stufe ja überhaupt nur ein Stellvertreter der V., so daß also die Fundamente heißen: VII (= V), I, V, I, was nicht sehr günstig ist. Obwohl das in Meisterwerken vorkommt (bei Mozart, Beethoven, Weber, Wagner usw.), denn es ist vielleicht nur falsch im Verhältnis zu den andern Regeln, 130 die die damalige Harmonielehre gegeben hat, soll der Schüler es nicht tun: Harmonielehre-Aufgaben sind nicht Meisterwerke. Das Gehör dieser Meister hatte wohl recht, als es sagte: der verminderte 7-Akkord kann mit jedem Akkord verbunden werden; aber nicht aus dem Grunde, den sie annahmen, ist diese Verbindung auch gut, sondern: weil jeder Akkord mit jedem verbunden werden kann. Unter gewissen Bedingungen und Vorbehalten natürlicherweise, die man erst kennen muß, die das Formgefühl erst innehaben muß, für die man die Verantwortung zu tragen imstande ist. Also nichts für den Schüler in Harmonielehrübungen, wohl aber für den Künstler beim freien Schaffen.

DER ÜBERMÄSSIGE DREIKLANG

Ähnlich beschaffen wie der verminderte 7-Akkord ist der übermäßige Dreiklang. Auch seine Gestalt hat, wie schon früher gezeigt wurde, etwas in sich Zurückkehrendes; transponiert man seinen tiefsten Ton eine Oktav höher, so ist der Abstand des früheren höchsten zum jetzigen höchsten der gleiche, wie der der anderen; wie der vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten war: eine große Terz (174 *a*). Die kleine Terz teilt die chromatische Skala in vier, die große Terz teilt sie in drei gleiche Teile. Gibt es dort nur drei verminderte 7-Akkorde, so gibt es hier nur vier übermäßige Dreiklänge (174 *b*). Dadurch allein gehört, 10 analog dem vorigen Fall, jeder übermäßige Dreiklang mindestens drei Molltonarten an (174 *c*).



Sieht man in allen drei Molltonarten, denen er angehört, seine beiden wichtigsten tonalen Auflösungen, die in die I. und die in die VI. an,

175

a-moll cis-moll f-moll

III I III VI III I III VI III I III VI

so zeigt sich: derselbe Klang, der einmal *e—gis—c*, das andere Mal *e—gis—his* oder *e—as—c* heißt, verbindet sich je zweimal mit drei Grundtönen, die jeder das eine Mal Dur-, das andere Mal Mollakkorde tragen. Nämlich

in *a*-Moll mit *a—c—e* (I) und *f—a—c* (VI)
in *cis*-Moll „ *a—cis—e* (VI) „ *cis—e—gis* (I)
in *f*-Moll „ *f—as—c* (I) „ *des—f—as* (VI). 20

Da bei den Auflösungen in Durakkorde (III—VI von Moll) das Fundament den Quartensprung macht, liegt es nahe, sie zur Herbeiführung einer Tonika zu benützen und sie zu diesem Zweck ähnlich wie Nebendominanten auf den V. Stufen der betreffenden Durtonarten künstlich herzustellen. Ihre Einführung geschieht am einfachsten durch chromatische Aufwärtsalterierung der Quint.

176
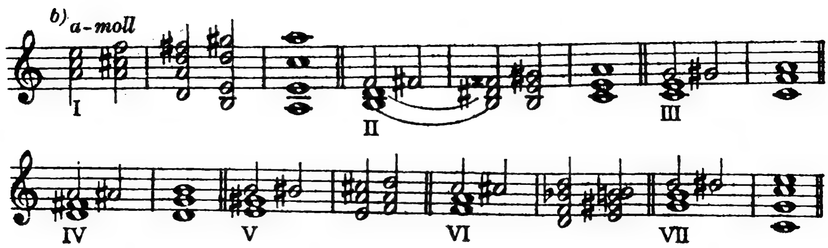
V *A-Dur* V *F-Dur* V *Cis-(Des-) Dur*

Die kann natürlich auch auf den Nebenstufen angewendet werden, wobei dann manchmal auch die Terz alteriert wird (177). Aber auch
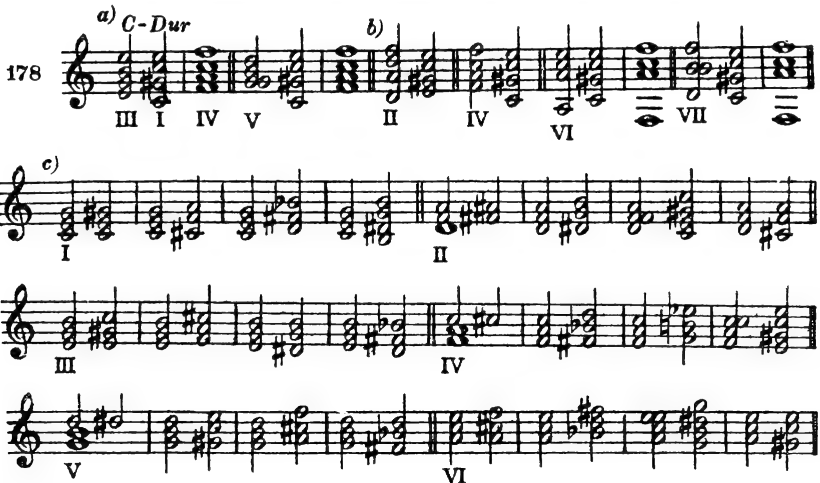
177 a) *C-Dur*

I II III IV

V VI VII



chromatisch durch die anderen Stufen (178 *a*) und auch ohne Chromatik
30 (178 *b*). Schließlich kann jede Stufe auch mit den andern übermäßigen Dreiklängen verbunden werden (beispielsweise 178 *c*). Denn der übermäßige Dreiklang ist vermöge seiner Konstitution, wie seine Zugehörigkeit zu drei Tonarten bekundet, ein vagierender Akkord, wie der verminderte 7-Akkord. Er hat zwar nicht so viele Auflösungen wie dieser, aber er gleicht ihm doch darin, daß seine Einführung wegen seiner Vieldeutigkeit fast nach jedem Akkord geschehen kann. Und auch er gestattet übermäßige und verminderte Schritte, da die Bedeutung eines fremd eintretenden Tons im Moment des Eintritts keineswegs unzweifelhaft bestimmt ist.



40 In 179 folgen einige Beispiele, die der Schüler beliebig vermehren kann, wenn er alles das ausprobiert, was im vorhergehenden angegeben war. Es ist beim übermäßigen Dreiklang nicht nötig, einen Unterschied zwischen Grundlage und Umkehrungen zu machen. Er wird

ja fast immer umgedeutet und da kann kaum jemals das Gefühl eines $^{4}_{6}$-Akkords aufkommen. Oft wird man, um komplizierte Schreibweise zu vermeiden, enharmonisch verwechseln. So sollte beispielsweise in 179 *d*) *ais* statt *b* geschrieben werden. Aber *ais* in *C*-Dur ist eine Notierung, die man gerne vermeidet.

179 a) b) c) d) † e) f)

Der Umstand, daß der übermäßige Dreiklang sich durch den starken Schritt, den Quartenschritt des Fundaments aufwärts in eine Durtonart auflöst, selbst wenn er aus der gleichnamigen Moll- 50

tonart stammte, begünstigt seine Anwendung zur Verbindung von Dur mit Moll. Der Schüler wird diesen Vorteil bei Modulationen benützen können, aber ich bin (wie beim verminderten 7-Akkord) nicht dafür, daß einzig auf diesem Akkord eine Modulation beruhe. Nach wie vor wird der Schüler gut tun, einen Modulationsplan zu benützen, der, gut durchdacht, auf das Ziel vorbereitet.

Es sind noch zwei andere Behandlungsweisen des übermäßigen Dreiklangs zu erwähnen, die harmonisch belanglos, aber immerhin 60 nicht auszuschließen sind: durch Erniedrigung je eines Tons erhält man drei neue Durdreiklänge (180 *a*), durch Erniedrigung je zweier Töne auf denselben Grundtönen drei Molldreiklänge (180 *b*).



Diese Auflösungen wirken eher wie Vorhaltsauflösungen, da ihnen ein fallender Schritt (Terzenschritt aufwärts) zugrunde liegt. Aber als Vorbereitung zu einem darauffolgenden stärkeren Schritt sind sie brauchbar.

ÜBERMÄSSIGE $^{5}_{6}$-, $^{3}_{4}$-, 2- UND 6-AKKORDE UND EINIGE ANDERE VAGIERENDE

Der übermäßige $^{5}_{6}$-Akkord wird gewöhnlich so abgeleitet: man kann in Dur im $^{5}_{6}$-Akkord der II. Stufe die Terz und den Grundton erhöhen und die Quint erniedrigen oder, in Moll, im 7-Akkord der IV. Stufe den Grundton erhöhen und erhält dadurch zwei Akkorde, die im Klang gleich und in der Funktion ziemlich ähnlich sind*).

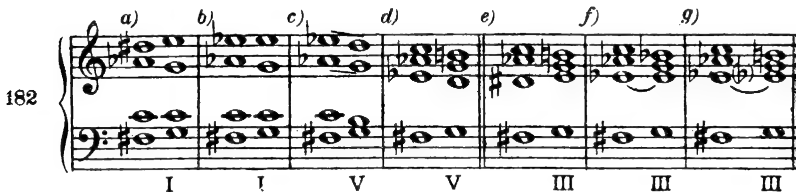


Beide können sowohl in den $^{4}_{6}$-Akkord der I. Stufe aufgelöst werden (182 *a*, *b*) als auch, da sie ja gleich klingen, obwohl sie anders

---

*) Die hier zitierte Ableitung dieser Akkorde ist keineswegs die einzige. Ich kenne die andern und die vielen verschiedenen Namen, die es demnach gibt, kaum vom Hörensagen. Erwähnen aber muß ich, daß scheinbar allgemein ein ganz anderer Akkord die Bezeichnung „übermäßiger $^{3}_{4}$-Akkord" führt, als der dem sie gebührt. Wenn die Töne des übermäßigen $^{5}_{6}$-Akkords anders gelagert sind, so daß sich wechselweise andere Töne im Baß befinden, so kann man so sich verhaltende Akkorde doch nur als Umkehrungen eines einzigen Akkords auffassen. Insbesondere wenn die Funktionen gleich sind! Woher dann die Namen?
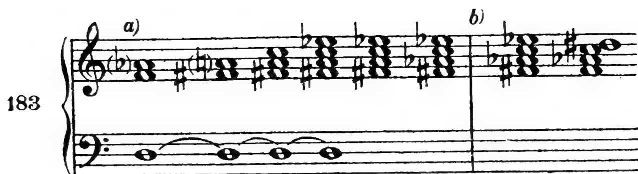
geschrieben werden, in den Dreiklang der V. Stufe (182 *c*). In letzterem Fall entstehen Quinten, deshalb wählt man oft die Lage 182 *d*. Oder aber man sagt: „Mozart-Quinten", das sind solche, die nicht etwa deshalb gestattet sind, weil sie gut klingen, sondern weil sie Mozart geschrieben hat. Ich bin sehr für diesen Respekt vor den Werken der Meister. Und ebenso dafür, daß die Theorie wenigstens alles erlaubt, was Meister geschrieben haben, die nicht um die Erlaubnis fragten. Aber ein solches Verfahren ist wohl mehr praktisch als theoretisch: es beruht auf dem grundsätzlichen Bestreben, die Ereignisse unterzubringen und verliert die Berechtigung, ästhetisch-theoretisch zu werten. Einheitlich durchgeführt jedoch, ist es die richtige Grundlage für eine Handwerkslehre, wogegen der praktische Einzelfall im ästhetisch-theoretischen System Unsinn ist. Wir werden uns zu diesen Quinten nicht anders stellen als zu anderen: wir finden, sie klingen gut, aber wir schreiben sie einstweilen womöglich noch nicht. Einstweilen: der Schüler kann sie später schreiben. Womöglich: wenn es nicht anders geht, kann er sie doch schon jetzt schreiben.



In der oben erwähnten Ableitung des übermäßigen $^{5}_{6}$-Akkords findet sich die Annahme der Grundtonerhöhung wieder, die ich in einem System, das nach Grundtönen (das können nur unerhöhte sein) mißt, für unrichtig halte. Ihn von zwei Stufen abzuleiten ist zudem unpraktisch; denn nicht nur verschleiert man damit die Funktion, sondern gewinnt auch nicht, was vielleicht rechtfertigen könnte: die enharmonische Umdeutung des verschieden auffaßbaren Tones (*dis—es*) wird nicht erspart, wenn z. B. 182*d* in *C*-Dur vorkommt, wo nach dieser Ableitung *dis* zu denken wäre. Ich finde es deshalb für zweckmäßiger, ihn vom 9-Akkord der II. Stufe in Dur oder Moll, auf dem Weg der Nebendominanten, vom verminderten 7-Akkord abzuleiten. Dann stellt er sich für Dur und Moll übereinstimmend so dar: II. Stufe in (*C*-)Dur

oder Moll; Nebendominante, Nebendominant-7-Akkord, Nebendominant-$^{7}_{9}$-Akkord; Grundton ausgelassen, verminderter 7-Akkord, Quint erniedrigt.

183



Im verminderten 7-Akkord wurde die Umdeutung des *es* in *dis* ohnehin schon angenommen, der von ihm abgeleitete Akkord kann also in beiden Bedeutungen verwendet werden. Wichtiger als die Frage, wie er abzuleiten ist, scheint mir die Frage, welchen harmonischen Bedürfnissen oder Möglichkeiten er seine Entstehung verdankt. Die Beantwortung dieser Frage gibt gleich eine Anweisung für seine Behandlung; für seine Einführung und Fortsetzung. Man findet ihn am häufigsten an jener Stelle, an der sonst die II. oder IV. Stufe steht. Nämlich in der Kadenz: vor dem $^{4}_{6}$-Akkord der I. Stufe oder vor dem Dominant-7-Akkord (V) (182). Er kann also als Stellvertreter einer dieser Stufen angesehen werden. Am günstigsten ist die Annahme, daß er Stellvertreter der II. ist, wie ich es vorhin gezeigt habe, weil wir ja ähnliches von der II. Stufe auch sonst gesehen haben. Und weil die II. in die V. den authentischen, in die I. den trugschlußartigen Schritt macht. Damit ist seine Verwendung auch sehr einfach: er wird in Dur eingeführt, wie die Akkorde der Mollunterdominantbeziehungen; in Moll ähnlich wie eine Nebendominante oder ein verminderter 7-Akkord. Steht er in der Kadenz, dann ist seine Fortsetzung durch die V. oder I. eine selbstverständliche, und eventuell durch die III. (182 *e*, *f*, *g*) eine leicht begreifliche Folge: II—V, II—I, II—III; der authentische (Quartenschritt aufwärts) und die beiden gebräuchlichsten Trugschlußschritte (Sekund aufwärts und abwärts): Die drei wichtigen steigenden Schritte.

Die Frage, welchen Bedürfnissen und Möglichkeiten der übermäßige $^{5}_{6}$-Akkord entspricht, steht im Zusammenhang mit der gleichen Frage bei andern vagierenden Akkorden. Vor allem werden solche Akkorde dort gut sein, wo sie in die Umgebung passen, indem sie nicht die einzigen solchen Ereignisse sind, also nicht aus dem Stil

des Ganzen herausfallen. Es werden also gewöhnlich vagierende Akkorde, sozusagen in Gesellschaft auftretend, dem Charakter der Harmonie eine bestimmte Färbung geben („Chromatische" Phantasie und Fuge von Bach). Da nichts an sich schlecht ist, kann auch nicht behauptet werden, das Einzelvorkommen müsse jedenfalls schlecht sein. Doch leuchtet ein, daß in großer Zahl erscheinende tonartferne Akkorde die Zugrundelegung einer neuen Auffassungseinheit: der chromatischen Skala, begünstigen. Daß durch Häufung solcher Ereignisse das feste Gefüge der Tonalität gesprengt werden könnte, soll nicht verschwiegen werden. Aber diese Gefahr ist leicht zu bannen, Befestigung immer zu erzielen. Und geschähe dennoch ein Durchbruch, so müßte er darum noch nicht Auflösung, Formlosigkeit, zur Folge haben. Denn die chromatische Skala ist auch eine Form. Sie hat auch ein Formprinzip, ein anderes als die Dur- oder Mollskala, ein einfacheres und einheitlicheres. Vielleicht ist es ein unbewußtes Streben nach Einfachheit, was die Musiker hier leitet, denn die Ersetzung von Dur und Moll durch eine chromatische Skala ist sicher ein Schritt in gleichem Sinn, wie die Ersetzung der sieben Kirchentonarten durch bloß zwei Reihen, Dur und Moll; einheitlichere Beziehung bei unveränderter Zahl der bezogenen Möglichkeiten. Jedenfalls zeigt sich in den vagierenden Akkorden das Bestreben, die chromatische Skala und die Vorzüge der in ihr durchaus enthaltenen Leittonaffinität zum Zweck überzeugenderer, zwingenderer, weicherer Akkordverbindungen zu benutzen. Das glückliche Zusammentreffen so vieler günstiger Umstände darf wohl gedeutet werden als Belohnung für die naturentsprechende Materialbehandlung. Man darf hoffen, in dieser Kleinigkeit den Willen der Natur erraten zu haben, und indem man diesen Verlockungen folgt, gehorcht man ihrem Zwang. So macht es die Natur ja manchmal, daß sie uns als Lust empfinden läßt, was ihre Zwecke erfüllt. Vielleicht auch durch die Sehnsucht.

Der übermäßige $\frac{3}{4}$- und der übermäßige 2-Akkord sind als weitere Umkehrungen desselben Stammakkords anzusehen. Also: der $\frac{3}{4}$-Akkord als zweite, der 2-Akkord als dritte Umkehrung (184*a*); oder aber einfach als Umkehrungen des übermäßigen $\frac{5}{6}$-Akkords. Selbstverständlich ist somit nichts weiteres über ihre Behandlung zu sagen. Sie stehen dort, wo der übermäßige $\frac{5}{6}$-Akkord stehen kann, und die melodische Linie einen anderen Baßton verlangt. Dabei wird nur der übermäßige Sekund-

akkord manchmal eine Schwierigkeit machen, weil (185 *d*) die Wiederholung des *c* im Baß nicht sehr glücklich ist. Da dieser Akkord aus vier Tönen besteht, muß es noch eine vierte Lage geben (184 *e*). Bei meiner Ableitung vom 9-Akkord ist das einfach die vierte Umkehrung eines 9-Akkords. Nach der ersterwähnten Ableitung müßte sie eigentlich die Grundlage sein, und das zeigt wieder, wie unnatürlich diese Auffassung ist. Auch über diese Lage ist nichts besonderes zu sagen. Höchstens wird man vielleicht mit der Auflösung in den $^{4}_{6}$-Akkord der V. vorsichtig sein müssen (184 *f*). Aber das ist ja auch nichts neues, da es an den ähnlichen Fall beim verminderten 7-Akkord erinnert. Sehr gebräuchlich ist die Auflösung in den 6-Akkord der I. (184 *g* u. *k*).

Der sogenannte übermäßige 6-Akkord, der (184 *b*) nichts anderes ist als ein übermäßiger $^{5}_{6}$-Akkord ohne die Non (respektive Sept), sich also zum letzteren ähnlich verhält wie der verminderte Dreiklang der VII. Stufe zum 7-Akkord der V. oder auch zum 7-Akkord seines eigenen Grundtones (VII), bedarf keiner weiteren Erklärung. Er steht dort, wo der übermäßige $^{5}_{6}$- (oder $^{3}_{4}$- oder 2-)Akkord stehen kann. Mutmaßlich immer dann, wenn man sich nicht traut, Quinten zu schreiben (184 *d*). Selbstverständlich kann man seine Akkordtöne auch in andern Lagen (Umkehrungen) bringen. Die übermäßigen $^{5}_{6}$-, $^{3}_{4}$-, 2- und 6-Ak-

korde nach der Art anderer 7-Akkorde vorzubereiten, ist nicht nötig. Denn der Ton, der nach der Ableitung Sept ist, ist, da das angenommene Fundament nicht mitklingt, in Wirklichkeit bloß verminderte Quint und die None bloß verminderte Sept, die wir beide bereits früher frei verwendeten. Wie eine kleine Sept hingegen klingt, was bei enharmonischer Verwechslung (184*c*) auch sichtbar wird, die Terz des gedachten Fundaments, welche in dieser Bedeutung gewiß nicht vorzubereiten ist. Aus dem Umstand jedoch, daß der Klang dieser Akkorde bei geänderter Schreibweise identisch ist mit dem eines Dominant-7-Akkords (über *as*: *as—c—es—ges*), ist, wie später gezeigt wird, Nutzen zu ziehen. 130

185

a) **Dur.** $^{5}_{6}$**-Akkord.**

I I^{4}_{6} II

III IV

† V VI

b) I V II

III IV

V VI

c) $\frac{3}{4}$-Akkord

II

III IV

V VI

d) 2-Akkord

e)
Moll

I II

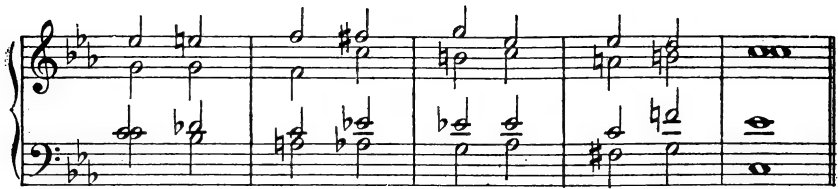
III III

†

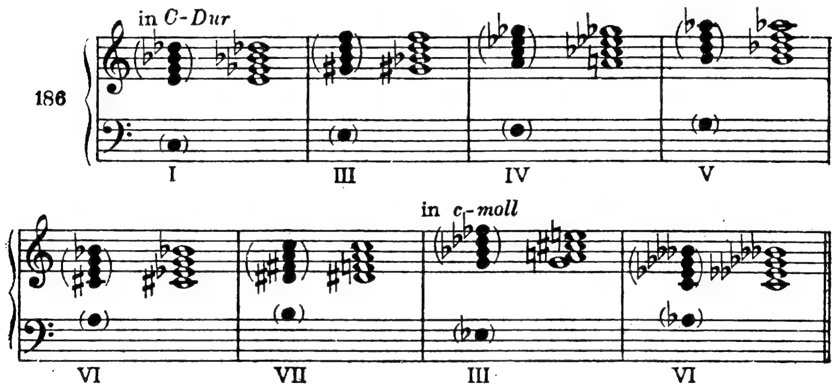
IV V

f)
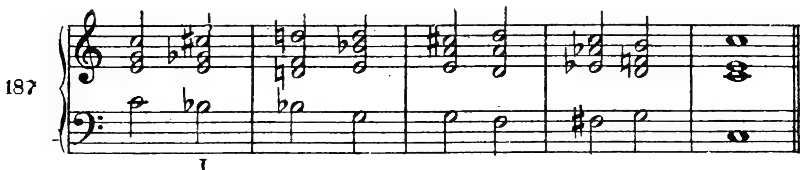
VI
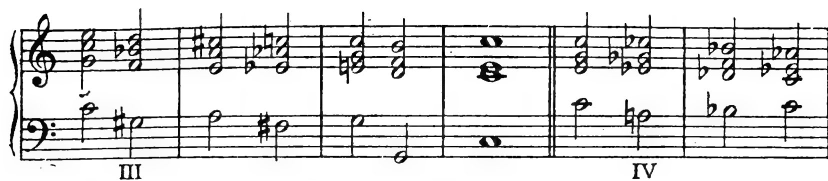


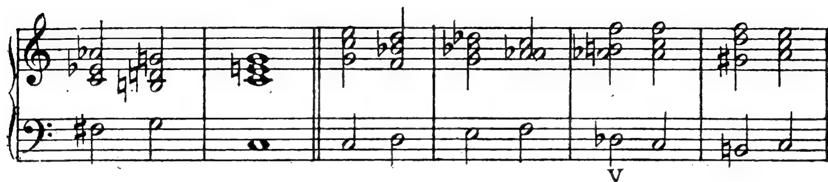
Wie wir die Dominantenidee zur Nebendominantenidee erweiterten, wie wir verminderte Dreiklänge und Septakkorde u. dgl. m. künstlich herstellten, so verfahren wir auch hier, nehmen an den übrigen Stufen zweckmäßig ähnliche Veränderungen nach dem Vorbild der II. vor und erhalten dadurch folgende Akkorde (die andern Umkehrungen ($^{3}_{4}$ und 2), sowie den übermäßigen 6-Akkord kann der Schüler selbst ausführen):

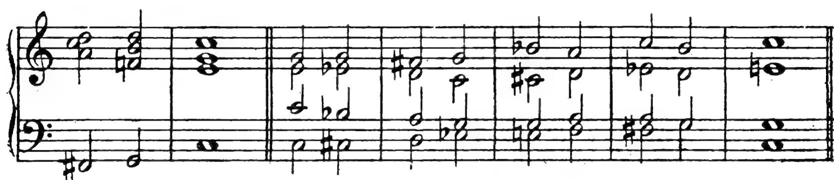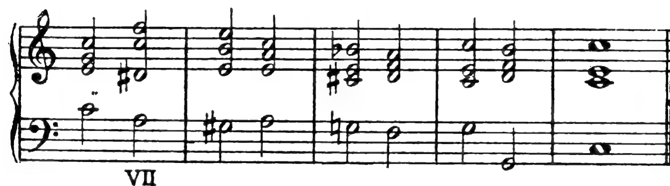


Ihre Einführung vollzieht man entweder durch Ausnützung der Beziehung zur Mollunterdominante in Dur oder durch chromatische Schritte. Für die Verwendung der von den andern Stufen abgeleiteten $^{5}_{6}$-, $^{3}_{4}$- und 2-Akkorde gibt es nicht allzu viel Beispiele aus der Literatur. Immerhin habe ich sie bei Brahms und Schumann gesehen. Aber daß sie verwendbar sind, wenn es auch manchmal starker Mittel bedarf, um die Tonart wiederherzustellen, zeigen die Beispiele.
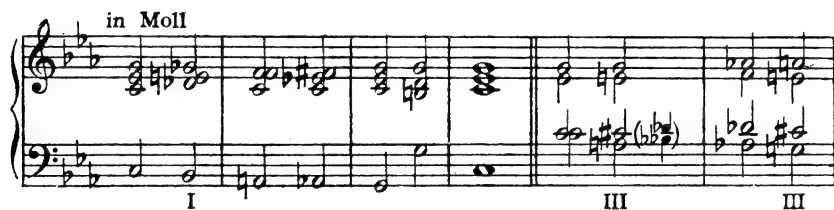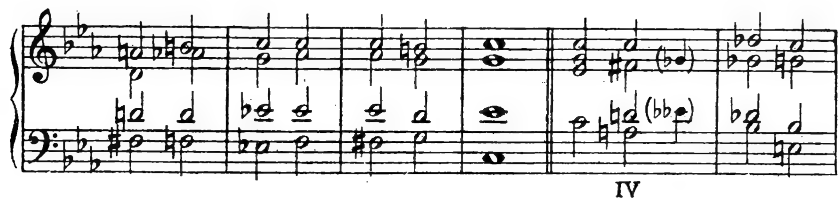



III
IV


V

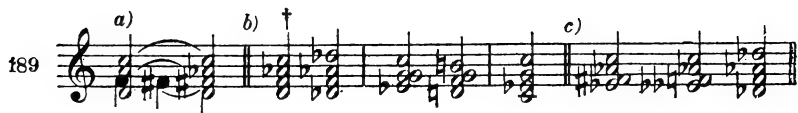


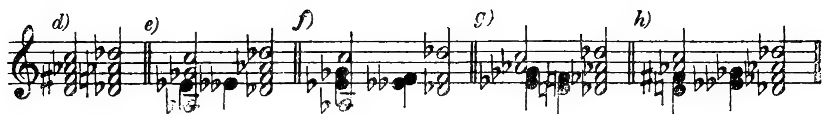

VII
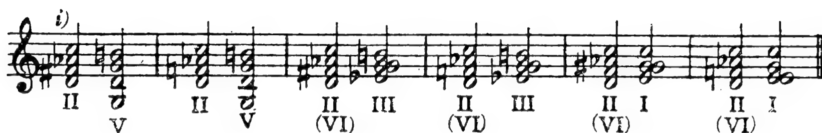

in Moll
I
III
III
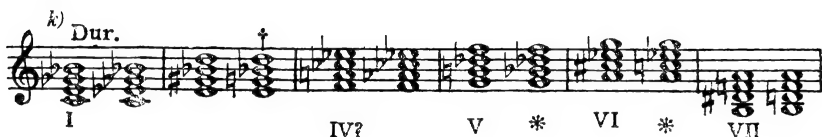

IV
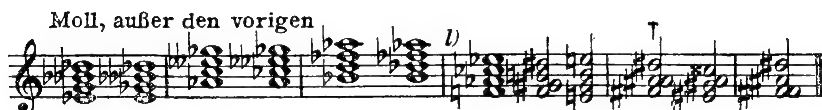
Beilage B [zu Seite 307 ff].
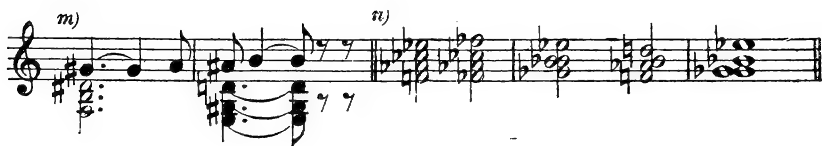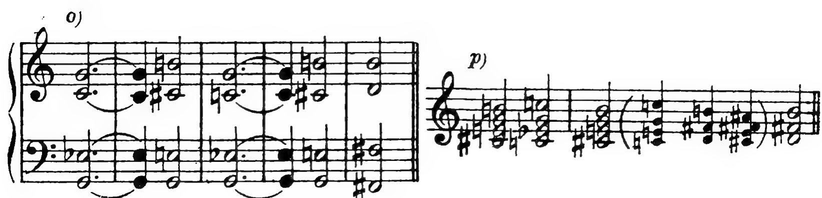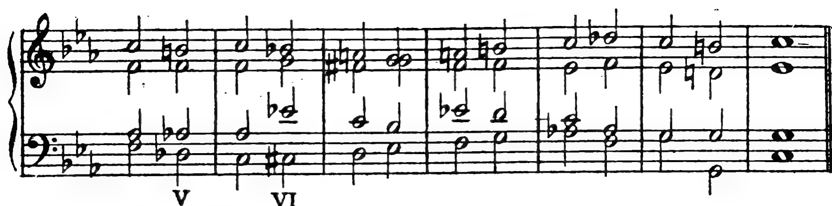










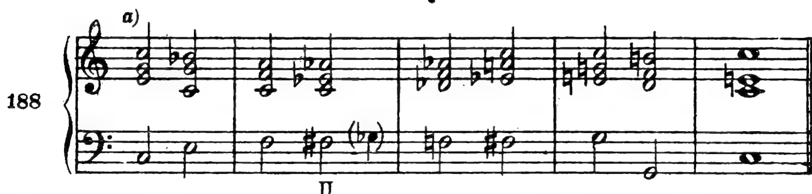


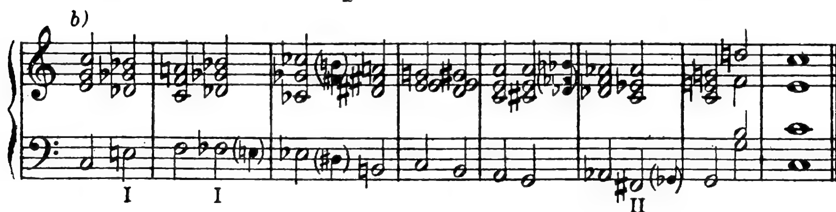




Der Gleichklang eines übermäßigen $^{5}_{6}$- ($^{3}_{4}$-, 2- oder 6-) Akkords mit einem Dominant-7-Akkord kann nun leicht in der Weise ausgenützt werden, daß man den einen so behandelt (einführt und fortsetzt), als ob er der andere wäre. Also beispielsweise: ein übermäßiger $^{5}_{6}$-Akkord irgendeiner Stufe wird angesehen für den 7-Akkord, mit dem er gleichklingt, und nach dem Muster der V—I-, V—VI- oder V—IV-Schritte aufgelöst (188 *a*), oder ein Dominant- (oder Nebendominant-)7-Akkord wird als übermäßiger $^{5}_{6}$-, $^{3}_{4}$- oder 2-Akkord aufgefaßt und dementsprechend aufgelöst (188 *b*). In Verbindung mit der Idee der neapolitanischen Sext auf Nebenstufen entsteht dadurch eine große Bereicherung der Tonart.

160





Es ist selbstverständlich, daß hier Akkorde vorkommen, die auch anders aufgefaßt werden können. Aber, da wir ja nicht Analyse betreiben, ist uns das gleichgültig. Bei uns handelt es sich ja nur um ein System, das anregt, indem es möglichst viel Ereignisse einheitlich auffaßt. Es ist überflüssig zu sagen, daß es nicht viel Zweck hat, sich den Kopf zu zerbrechen, ob man wegen der harmonischen Bedeutung

cis oder *des*, *gis* oder *as* schreiben soll. Man schreibt das Einfachste. Der Fehler liegt an unserer unvollkommenen Notenschrift. An nichts anderem. 170

Bevor ich darangehe, die Verbindung dieser verschiedenen vagierenden Akkorde untereinander anzudeuten (anzudeuten, denn alles zu zeigen, was hier geht, ist wohl kaum möglich), will ich noch zwei Akkorde besprechen, die auch zu den vagierenden Akkorden gehören.

Den einen (189 *a*) leitet man am besten von der II. Stufe in Dur oder Moll ab; durch Erhöhung der Terz und Erniedrigung der Quint. Man schafft durch Erhöhung der Terz einen steigenden, durch Erniedrigung der Quint einen fallenden Leitton. Das ist eine Verbindung der Oberdominant-(Nebendominant-)Möglichkeiten mit den Mollunterdominantbeziehungen. Der zweite Akkord (189 *b* †) ist uns von den Mollunterdominantbeziehungen her bekannt. Auf diese Art ist er gleichsam II. von *c*-Moll oder VII. von *Es*-Dur. Aber der Zusammenhang, in dem ihn die Fortsetzung zeigt, ist uns neu. Sein *d* würde man hier gern für ein *eses* halten wollen. Das wäre insbesondere dann notwendig, wenn man sich ihn beispielsweise (189 *c*) aus einer Umkehrung des übermäßigen $^5_6$-Akkordes entstanden dächte. Dieselbe Auflösung kommt allerdings auch bei dem ersten Akkord vor (189 *d*). Dadurch kann man auf die Idee kommen, der Grundton dieser beiden Akkorde sei nicht *D*, sondern *As* (189 *e* und *f*), welche Auffassung scheinbar begünstigt wird durch den Umstand (189 *g*), daß der zweite Akkord sich auch in einen Moll-Akkord über *Des* auflöst, was man natürlicherweise auch mit dem ersten (*fis* ist hier immer gleich *ges*) tun kann (189 *h*). In diesem Falle wäre dann das *d* erniedrigte Quint, das *f* (als *geses*) erniedrigte Sept. Anderseits aber sind die gebräuchlichsten Auflösungen dieser Akkorde, weil sie die naheliegendsten sind, die von 189 *i*, was erlaubt, sie als II. Stufe mit den Fundamentschritten II—V, II—III und II—I anzusehen, während die Auffassung: Grundton *As* (VI. Stufe von *c*-Moll) zwar VI—II (Quart aufwärts) für die Verbindung mit *Des* ergäbe, für die Verbindung mit *C* aber VI—I (Terz aufwärts). Das ist zwar möglich, aber nicht überzeugend. Erstens ist es einheitlicher, diesen Akkord, ebenso wie so viele andere, auch auf die II. Stufe zu beziehen, und eine Ableitung von der VI. wäre ein Novum; ein solches einzuführen wäre fürs System der Behandlung, für die Nutzanwendung unpraktisch, wenn es auch dem System der Betrachtung weniger schädlich wäre.

180

190

200

Zweitens aber ist dagegen noch folgendes zu sagen: das *d* in 189 *i* ist als II. Stufe Grundton; aber als VI. Stufe wäre es eigentlich eine ungenaue Schreibweise für ein *eses*, also für einen leiterfremden Ton; für die erniedrigte Quint von *as* (die leitereigen *es* hieße). Dieser selbe leiterfremde Ton soll nun im Auflösungsakkord (V) plötzlich leitereigener Ton sein! Das ist zwar ebenfalls nicht unmöglich, aber kompliziert. Und die andere Auffassung hat das nicht nötig. Die einzige Verbindung, deren Erklärung Schwierigkeiten machen könnte, ist die mit dem *Des*- (oder *des*-)Akkord. Denn die müßten wir als II mit II bezeichnen. Hier geschähe also kein Fundamentschritt. Aber das ist für uns nichts neues. Erstens haben wir schon Fälle gehabt, wo bei zwei aufeinanderfolgenden Akkorden kein Fundamentschritt zu denken ist. Beispielsweise, wenn auf den Dreiklang einer Stufe der 7-Akkord derselben Stufe folgt, oder die Nebendominante, der Nebendominant-7-Akkord, der verminderte 7- (9-)Akkord usw. Zweitens aber ist uns ja ein gerade dem vorliegenden Fall sehr ähnlicher vorgekommen, wenn wir den übermäßigen $\frac{5}{6}$-Akkord (II. Stufe) mit der neapolitanischen Sext (II. Stufe) verbunden haben. Es ist also sehr systematisch, auch hier dasselbe anzunehmen.

Dadurch erzielen wir denselben Vorteil, wie wir ihn sonst erzielt haben, wenn wir einheitlich bezogen haben: wir kommen auf die Idee, dieselbe Veränderung auf andern Stufen vorzunehmen. Dann erhält man die Akkorde in 189 *k*, von denen uns die bezeichneten, sowie einer der VII. Stufe schon von früher her bekannt sind. Einige andere sind vielleicht etwas schwierig einzuführen, aber bei diesem Bestand unserer Mittel gar nicht mehr sehr schwierig. Vor allem aber wird uns durch diese Übertragung klar, in welch hohem Maß diese Akkorde vagierend sind. Und wie wenig richtig die Analyse ist, wenn sie sie auf diese oder jene Tonart bezieht.

Über diese Akkorde wäre nicht soviel zu sagen gewesen, denn sie sind ja nicht besonders kompliziert. Nur der Umstand, daß sie in Wagners Harmonik eine große Rolle spielen, und daß über sie sehr viel geschrieben wurde (ich kenne die betreffenden Versuche nicht, habe nur davon gehört), zwingt mich, auch dazu Stellung zu nehmen. Der Akkord 189 *b* ist um eine kleine Terz höher transponiert und enharmonisch verwechselt (189 *l*), als sogenannter „Tristanakkord" jedermann bekannt. Er löst sich zwar analog 189 *b* nach *E* auf, was dann die Fortsetzung

189 *l* haben sollte, also auf *es*-Moll wiese, wird aber bei Wagner als Dominante von *a*-Moll behandelt (189 *m*). Es ist viel darüber gestritten worden, welcher Stufe er angehört; ich hoffe aber am besten zur Entwirrung dieser Frage beizutragen, wenn ich keine neue Ableitung gebe. Ob man nun das *gis* für einen Vorhalt aufwärts zu *a* ansieht, wodurch der Akkord sich als die unter 189*a* gezeigte Form darstellt, oder, was auch ginge, das *a* für einen Durchgang ins *h* (über *ais*), oder aber ob man gleich das Schlimmste annimmt, nämlich: er stamme (wenn er schon durchaus stammen muß) wirklich aus *es*-Moll (189 *n*) und wird, da er ein vagierender Akkord ist, umgedeutet und auf *a*-Moll bezogen (was das weitgehendste zu sein scheint, es aber nicht ist; denn *a*-Moll und *es*-Moll haben ja nicht nur den gemeinsam, sondern auch einfachere Akkorde; beispielsweise ist die VI. Stufe von *es*-Moll identisch mit der Wechseldominante von *a*-Moll, der Nebendominante auf der II. Stufe; und die neapolitanische Sext in *a*-Moll ist V. Stufe in *es*-Moll; aber auch die neapolitanische Sext von *es*-Moll deckt sich mit der V. von *a*-Moll), scheint für den belanglos, der eingesehen hat, wie reich die Beziehungen selbst noch so fremder Tonarten in dem Moment werden, wo vagierende Akkorde neue Verkehrswege, neue Verkehrsmittel schaffen. Ich will natürlicherweise damit nicht wirklich sagen, daß dieser Akkord hier etwas mit *es*-Moll zu tun hat. Ich wollte nur zeigen, daß selbst diese Annahme Berechtigung hat. Und daß damit wenig gesagt ist, wenn man zeigt, woher der Akkord stammt. Weil er überallher stammen kann. Aber wesentlich für uns ist seine Funktion, und die ergibt sich, wenn man seine Möglichkeiten kennt. Und warum sollte gerade bei diesen vagierenden Akkorden die Rückführung auf eine Tonart um jeden Preis hergestellt werden müssen, wo man ja ruhig davon abgesehen hat, die des verminderten 7-Akkordes zu begründen. Ich habe allerdings den verminderten 7-Akkord auf die Tonart bezogen. Das soll aber nicht seinen Wirkungskreis einengen, sondern dem Schüler die Anwendungsmöglichkeiten systematisch zeigen, damit er durch Kombination das finde, was das Gehör lange vorher durch Intuition erkannt hat. Später wird der Schüler alle diese vagierenden Akkorde, ohne sie auf eine Tonart oder Stufe zurückzuführen, am besten einfach ansehen als das, was sie sind: heimatlos zwischen den Gebieten der Tonarten herumstreichende Erscheinungen von unglaublicher Anpassungsfähigkeit und Unselbständigkeit; Spione,
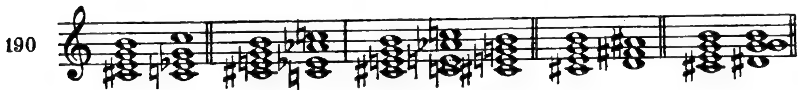
250

260

270

280 die Schwächen auskundschaften, sie benützen, um Verwirrung zu stiften; Überläufer, denen das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit Selbstzweck ist; Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen.

Sieht man also davon ab, die Abstammung dieser Akkorde erklären zu wollen, so wird ihre Wirkung viel klarer. Man begreift dann, daß solche Akkorde (wie übrigens später zu zeigen sein wird, läßt sich bei noch vielen andern Akkorden, denen man das zunächst nicht ansieht, dieselbe Eigenschaft nachweisen) es nicht unbedingt nötig haben, gerade in der Funktion aufzutreten, die sie ihrer Abstammung nach 290 haben müssen, da das Klima ihrer Heimat auf ihren Charakter keinen Einfluß hat. Sie gedeihen in jedem Klima, und es wird erklärlich, wie eine andere Form dieses Akkords in der „Götterdämmerung“ so aufgelöst (189 *o*) und nach *h*-Moll geführt wird, wobei sich dann zeigt, daß meine erste Ableitung (189 *b*) immerhin durch ein anderes Beispiel bei Wagner bestätigt wird, denn 189 *p*, das Schema des Zitates 189 *o*, ist zweifellos eine um einen halben Ton tiefer transponierte Form der in 189 *b* gezeigten Funktion. Aber ich will damit nicht sagen, daß das die Abstammung ist; denn dieser Akkord findet sich bei Wagner selbst noch mit den verschiedensten andern Auflösungen:

190 

300 usw., und es ist leicht, dem noch viele hinzuzufügen. Wie diese Beispiele aber zeigen, sind es vorzugsweise diejenigen, deren Töne sich durch chromatisches Weiterschreiten erreichen lassen, oder andere vagierende Akkorde, für deren Entstehung und Verbindung ein so umständlicher Beweis durch die melodische Führung nicht notwendig ist.

Das möge dem Schüler als Richtschnur für seine Versuche, selbst Auflösungen solcher vagierender Akkorde zu finden, gesagt sein: da hier die Kontrolle über den Wert einer Folge durch die Begutachtung der Stufenschritte, durch die Fundamentsverbindungen oft schwer zu bewerkstelligen ist, könnte als Ersatz dafür, wie ja schon oft gesagt, 310 die Kontrolle durch das Melodische angewendet werden. Das heißt, im allgemeinen werden diejenigen Verbindungen von einfachen Akkorden
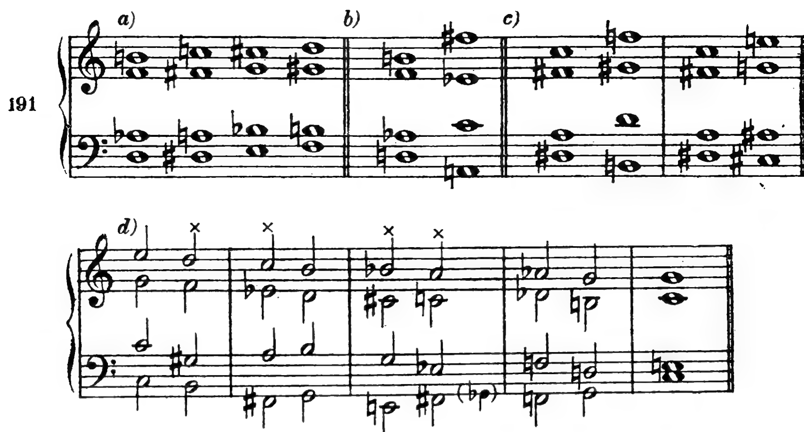
mit vagierenden oder vagierenden untereinander die besten sein, bei denen der zweite womöglich nur Töne enthält, die im ersten entweder auch vorkommen oder als chromatische Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne des ersten zu erkennen sind. Bei den ersten Versuchen sollte sich diese Entstehung in der Stimmführung ausdrücken; es sollte wirklich ein im zweiten Akkord vorkommendes *es* sich in derselben Stimme befinden, die im ersten Akkord das *e* gehabt hat, aus dem es entstanden ist. Das ist aber nur anfangs nötig. Später, wenn ihm die Funktion dieser Erscheinungen vertraut ist, wird der Schüler auch von der ausdrücklichen Wiedergabe der Entstehung in der Stimmführung absehen dürfen.

Bei den nun folgenden Verbindungen vagierender Akkorde untereinander wollen wir jedoch wieder an die Tonart denken und sie so gestalten, daß die Tonart ausgedrückt wird und wir uns der Stufenbeziehungen bewußt bleiben.

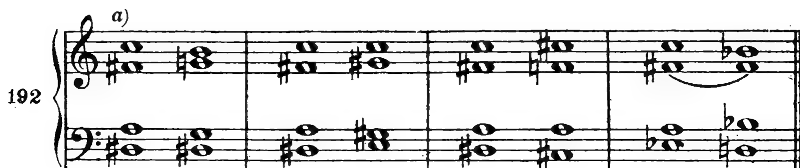
Wir werden verbinden:
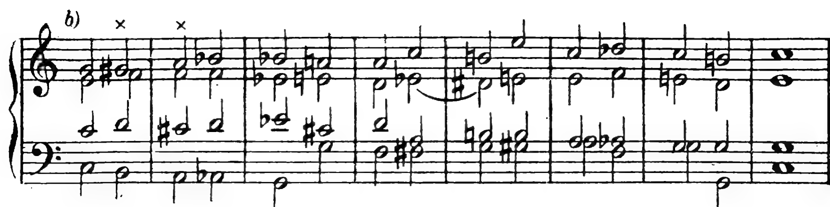
1. verminderte 7-Akkorde untereinander (191); dann mit: übermäßigen Dreiklängen (192), übermäßigen $\frac{5}{6}$-, $\frac{3}{4}$- und 2-Akkorden (193), neapolitanischen Sexten (194) und schließlich (195 und 196) auch mit den vagierenden Akkorden, von denen wir zuletzt gesprochen haben (Seite 307);
2. übermäßige Dreiklänge untereinander (197); dann mit: übermäßigen $\frac{5}{6}$-, $\frac{3}{4}$- und 2-Akkorden (198), neapolitanischen Sexten (199) und den andern vagierenden Akkorden (200);
3. übermäßige $\frac{5}{6}$-, $\frac{3}{4}$- und 2-Akkorde mit neapolitanischen Sexten (201) und den andern vagierenden Akkorden (202);
4. neapolitanische Sexten mit den genannten vagierenden Akkorden (203);
5. diese vagierenden Akkorde untereinander (204).

Die Verbindung verminderter 7-Akkorde untereinander ist sehr einfach, kann selbstverständlich durch chromatisches Weiterrücken aller Stimmen ebenso geschehen wie durch sprungweise Stimmführung (191 *b*) und macht höchstens orthographische Schwierigkeiten. Das heißt, es könnte manchesmal schwer sein, zu entscheiden, ob man *es* oder *dis*, *gis* oder *as* schreiben soll. Ich bringe hiefür folgende Anweisung in Erinnerung: Man wird sich eher nach der Tonart zu richten haben, der die Stelle, an der man in dem Augenblick gerade ist, am
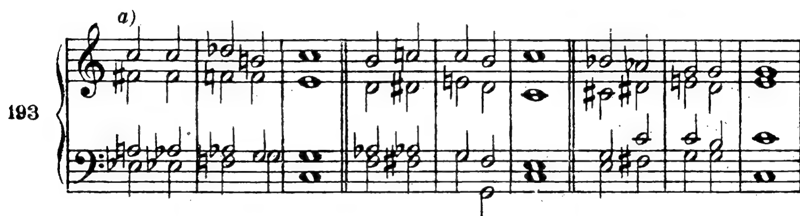


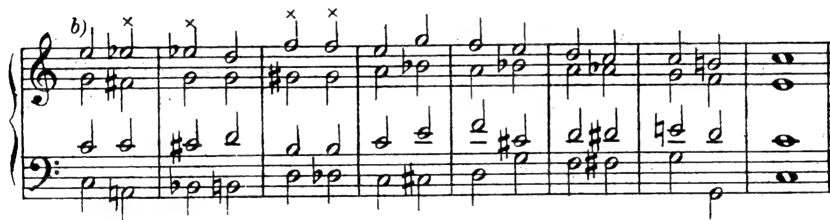
meisten ähnelt, als nach der fürs Stück vorgezeichneten und wird trachten, die Verbindungen durch die Orthographie jeweils auf diese gedachte Tonart zu beziehen. Aber man muß nicht allzu pedantisch sein; ich ziehe der Schreibung von Doppelkreuzen und Doppelbeen diejenige vor, die solche komplizierte Bilder vermeidet, und ich finde: die Orthographie, die am wenigsten Vorzeichen braucht, ist die rechte. Es wird gut sein, jeden Akkord durch ein Notenbild auszudrücken, das an ein bekanntes anderes erinnert. Im übrigen aber sollen im Melodischen alle Schritte so dargestellt werden, daß sich wenigstens Teilstücke von drei bis vier aufeinanderfolgenden Tönen in einer Stimme auf eine Dur- oder Moll- oder auf die chromatische Skala zurückführen, und die Übergänge von einer Skala zur anderen so, daß sie in einer vorbildlichen Tonreihe vorkommen können. Diese Orthographie hat den Vorteil, daß sie relativ leicht lesbar ist, während die andere nicht einmal den Zweck erfüllt, den sie haben soll: die Abstammung auszudrücken. Gegen die Verwendung allzuvieler verminderter 7-Akkordfolgen ist einzuwenden: sie wirken stark, aber es steckt wenig Verdienst in dieser Stärke; sie ist zu leicht erreichbar, als daß man besonders stolz darauf sein müßte, ihre Wirkung zu benützen.



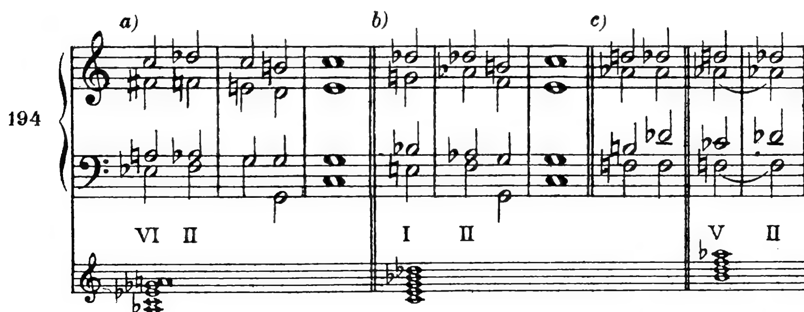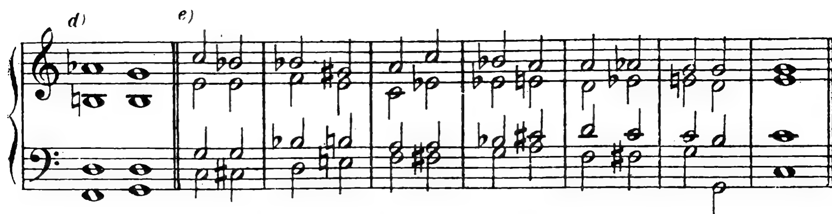


Die Verbindung der verminderten 7-Akkorde mit den übermäßigen Dreiklängen ist an einem verminderten 7-Akkord in 192 *a* dargestellt. Ein Sätzchen in *C*-Dur zeigt eine Anwendung (192 *b*). 370





Übermäßige $\frac{5}{6}$-, $\frac{3}{4}$- und 2-Akkorde mit verminderten 7-Akkorden. Hier sind nur die von der II. Stufe abgeleiteten dargestellt. Die übrigen kann der Schüler leicht selbst ausprobieren (nach dem Muster 193*b*).
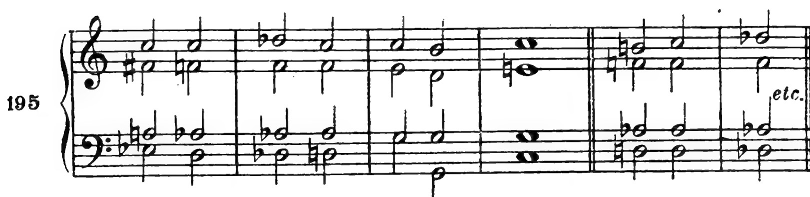


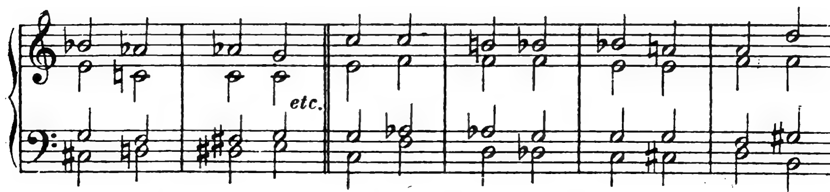


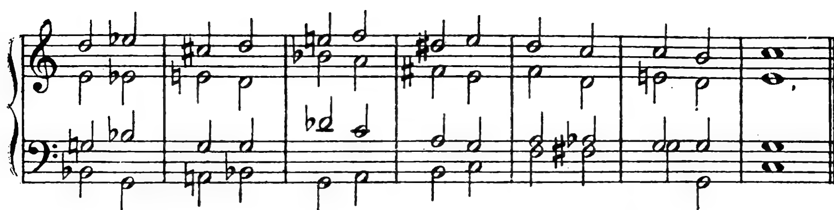
Die Verbindung des neapolitanischen 6-Akkords (II. Stufe) mit zwei verminderten 7-Akkorden (bei *a* und *b*) geht ausgezeichnet. Der bei *a* ist anzusehen als von der VI., der bei *b* als von der I. Stufe von *c*-Moll (Mollunterdominantbeziehung) oder *C*-Dur abgeleitet, was gute Fundamentschritte ergibt. Den dritten dagegen kann man nur als V. auffassen; die mit der II. zu verbinden, ist an sich kaum empfehlenswert, weil ihr ein fallender Schritt zugrunde liegt. Relativ schwach wirkt sie auch dadurch, daß zwei Töne gemeinsam bleiben, nur einer chromatisch vorwärtsschreitet und der dritte, wenn man ihn so schreibt, wie er eigentlich zu schreiben ist, (*h*) einen unwahrscheinlichen Schritt (ins *des*) zu machen hätte. Stellt diese Verbindung sich also im harmonischen Sinn als wertlos dar, so ist damit nichts über ihre Verwendbarkeit als Ausdrucksmittel gesagt. Das mag der Umstand bezeugen, daß das Rheingold-Motiv (194*d*) auf demselben Fundamentschritt beruht (siehe auch Notenbeispiel 173).
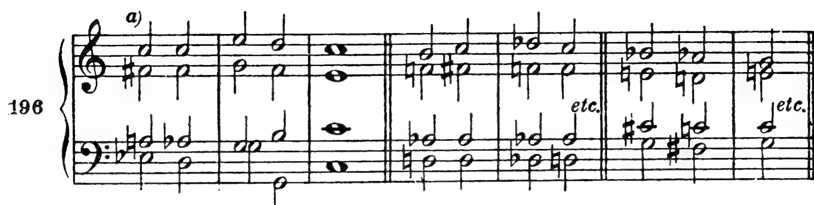
380

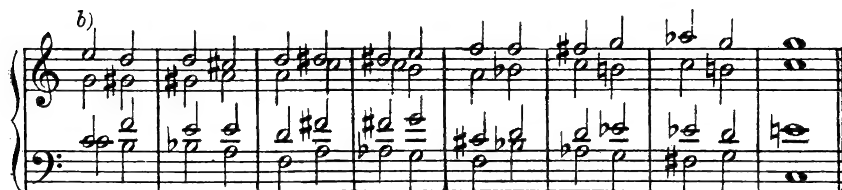
In 194*e* kommen neapolitanische Sexten auf andern Stufen vor.
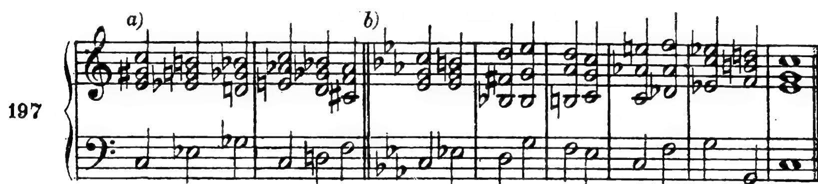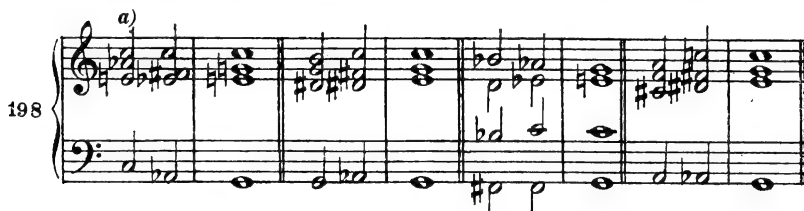




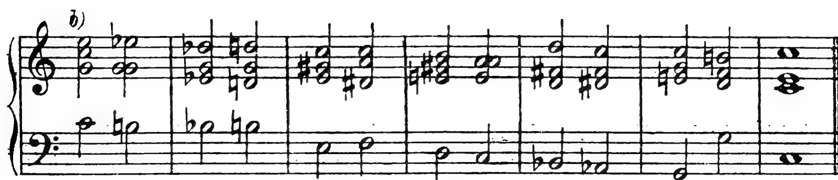



a)
196
etc.
etc.


b)
III


a)
b)
197
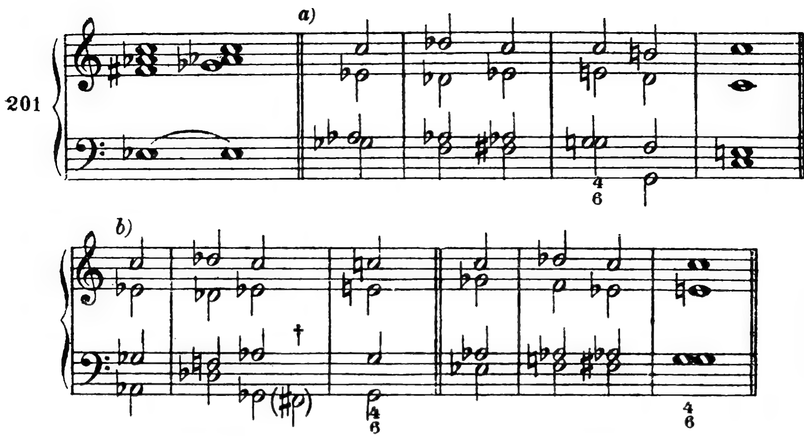

a)
198


b)

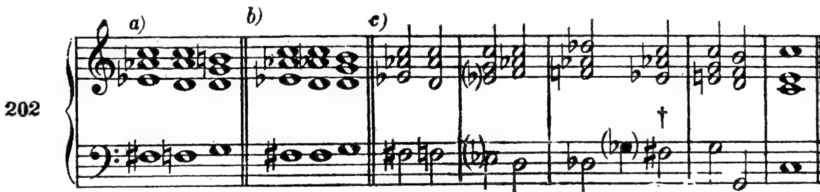
199 a) b) etc. kaum? c) etc. d) e) f)

200 a) b)
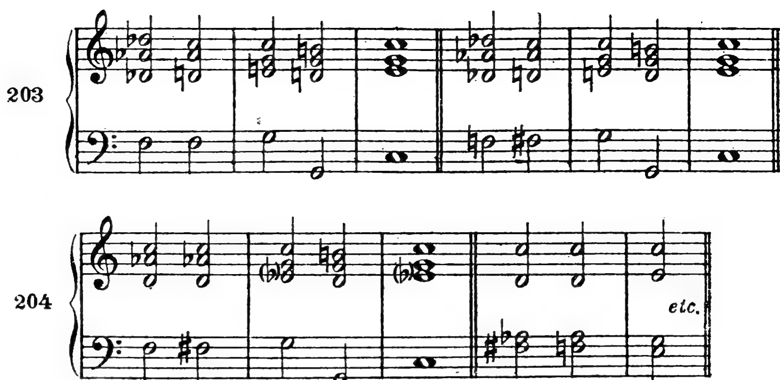
390 Bedeutende Schwierigkeiten machen die beiden übermäßigen Dreiklänge unter 199*b*. Es findet sich kaum eine Lage, in der man ohne Umdeutung (enharmonische Verwechslung), übermäßige oder verminderte Schritte auskommt. Der Schüler wird solche Verbindungen am besten noch auslassen.



Die Verbindung der übermäßigen $^{5}_{6}$-, $^{3}_{4}$- und 2-Akkorde mit der neapolitanischen Sext beruht, wie schon erwähnt, darauf, daß diese Akkorde gleich im Klang sind mit jenem 7-Akkord (und seinen Umkehrungen), der als Dominante der neapolitanischen Sext gedacht werden könnte. In solchen Fällen wird dieser $^{5}_{6}$-Akkord auch meist so geschrieben, also in unserem Beispiel *ges* statt *fis*. Von sehr guter Wirkung ist (201 *a*) seine Wiederholung nach der neapolitanischen Sext, die dann in den $^{4}_{6}$-Akkord führt. Eine derartige Wiederholung ist sehr geeignet, eine ins Schwanken geratene Tonart wieder zu befestigen.



Auch ihre Verbindung mit den andern vagierenden Akkorden der II. Stufe kommt oft genug vor, obwohl der in 202 *a*, weil das *fis* nach *f* geht, die Setzung der V. Stufe in der Grundlage (weil *g* im Baß) nicht gerade fördert. Da jedoch der $^{4}_{6}$-Akkord nicht das Ziel sein muß, ist auch die Fortsetzung 202 *c* möglich. Der hier (†) und auch 201 *b* (†) vorkommende Baßschritt *des*—*fis* ist wohl nur anwendbar, wenn man sich *ges* denkt und enharmonisch verwechselt. Aber das kann man ja!



In allen diesen Beispielen wurden die Stimmen, wenn es ging, immer so geführt, wie es unsere ersten Anweisungen verlangten. Das heißt: mit Vermeidung von übermäßigen und verminderten Intervallen, von Quintenparallelen usw. Wo sich der Verbindung Schwierigkeiten entgegenstellten, konnten natürlicherweise übermäßige Intervalle nicht umgangen werden. Und dort sind sie auch gut. Denn die Notwendigkeit ist das stärkste Gebot. Aber wenn, wie hier, die Beziehung solcher Akkorde zueinander auf weit voneinanderliegende Tonarten sich zurückführt, dann wäre es Pedanterie, in der Stimmführung in einer Tonart bleiben zu wollen, und zwar in einer Dur- oder Molltonart. Der Sänger, der solche Intervalle intonieren will, muß eben enharmonisch verwechseln, wenn er sich ein übermäßiges Intervall näherbringen will. Der enharmonisch verwechselte Ton stimmt zwar nicht überein mit dem des temperierten Systems, und das ist ein Problem, das dem Chorgesang heute große Schwierigkeiten macht. Aber es wird natürlicherweise die Entwicklung unserer Musik nicht aufhalten können, denn es ist selbstverständlich, daß man im Chorsatz dieselben harmonischen Mittel anwenden will wie im Instrumentalsatz. Es mag sein, daß solange wenig Chormusik geschrieben werden wird, bis ein Mittel gefunden ist, das darüber hinweghilft. Doch da dieses Mittel gefunden werden muß, wird man es finden. Instrumentalisten macht die Intonierung solcher Intervalle und noch viel komplizierterer Folgen heute kaum mehr Schwierigkeiten. Immer größer wird der Bereich dessen, was man von ihnen ruhig verlangen darf. Aber der Schüler soll natürlich diese Möglichkeiten vorläufig keineswegs

voll ausnützen. Er soll noch immer bestrebt sein, die Chromatik in der Stimmführung melodisch zum Ausdruck zu bringen; er soll sich noch immer bemühen, die Vorgänge in einer Stimme so lange wie möglich auf eine Tonart zu beziehen und den Wechsel mit einer andern Tonart möglichst vorsichtig herzustellen. Wie schon oft erwähnt: da seine Stimmen nichts anderes sind als die notwendigen Verbindungsstücke in einer harmonischen Konstruktion, da ihre Entwicklung nicht durch ein Motiv angetrieben und gerechtfertigt wird, sollte er nie von der einfachsten Darstellung abweichen, wenn nicht zwingende Gründe vorliegen.

Zum Schluß sollen hier noch einige Auflösungsmöglichkeiten des verminderten 7-Akkords nachgetragen werden.

In 205*a* ist gezeigt, wie ein verminderter 7-Akkord in vier verschiedene Dominant-7-Akkorde verwandelt werden kann: jedesmal fällt ein anderer seiner Töne um einen Halbton und wird Grundton. (Unser gedachtes Fundament!) Läßt man (205*b*) einen Ton als Grundton liegen und die übrigen drei einen Halbton aufwärts schreiten,

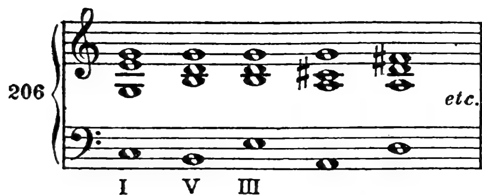
so erhält man vier andere Dominant-7-Akkorde. Oder auf die gleiche Art, aber mit entsprechend anderer Auflösung, Dur- oder Moll-Akkorde derselben Stufen (205*c*). Läßt man zwei nicht aufeinanderfolgende Töne (eine verminderte Quint oder übermäßige Quart) liegen und die beiden andern, nicht aufeinanderfolgenden Töne um einen Halbton steigen, so bekommt man zwei Formen des auf Seite 307 erwähnten alterierten Akkords (205*d*). Läßt man (205*e*) drei Töne liegen und einen steigen, so erhält man Neben-7-Akkorde von der gleichen Gestalt, wie die der VII. in Dur oder II. in Moll. Läßt man zwei aufeinanderfolgende Töne liegen und die beiden andern aufeinanderfolgenden steigen, so erhält man Neben-7-Akkorde, die denen der III. Stufe von Dur gleichen (205*f*). Wenn drei Töne fallen und einer liegen bleibt, ergibt das dieselben Akkorde, wie wenn drei liegen bleiben und einer steigt, aber in andern Tonarten (205*g*) (VII. Stufe von Dur, II. von Moll).

Ich habe diese Art von Verbindungen in einem Nachtrag erwähnt, 1. weil ihnen nicht durchaus gute Fundamentschritte zugrunde liegen; 2. weil diese Art: Veränderungen an einem Akkord vorzunehmen, mit unserer sonstigen Darstellungsart nicht übereinstimmt; 3. weil diesen Verbindungen meist nur pseudo-harmonische Bedeutung zukommt; man findet sie meist als sozusagen melodische Führung der Harmonie, wobei sie sich rhythmisch dem Gang einer Hauptstimme anpassen. Dergleichen wird wohl viel in Modulationen verwendet, aber gewöhnlich ohne Bewußtsein der Fundamentschritte und das hat wenig Sinn.
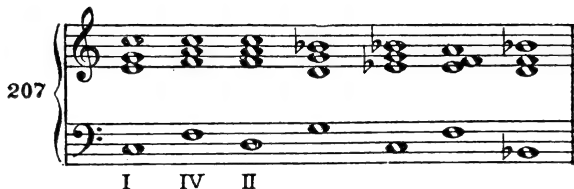
MODULATION IN DEN II., V. UND VI. QUINTENZIRKEL, IN DEN VII. UND VIII. UND AUCH IN NÄHERLIEGENDE QUINTENZIRKEL DURCH ZERLEGUNG DES WEGES UND DURCH ZWISCHENTONARTEN

Der Schüler wird für die ersten Übungen in diesen Modulationen zunächst am besten von der Anwendung der zuletzt gelernten Bereicherungen der Harmonie absehen. Er soll diese Modulationen anfangs wieder mit den einfachsten Mitteln herstellen und die einfachsten Verwandtschaftsverhältnisse ausnützen. Sie wären natürlicherweise durch die Ausnützung der im vorigen Kapitel zur Verfügung gestellten Harmoniemittel rascher zu bewerkstelligen. Aber es ist wichtig, daß der Schüler auch die einfachen, grundlegenden Mittel kenne und durch sie allein Zweckentsprechendes glatt herstellen lerne, damit er Formgefühl erwerbe, ehe er sich an die anderen heranwagt, für die schon 10 wegen der ungeheuern Zahl der Möglichkeiten nicht so genaue Anweisungen gegeben werden können. Wo der Schüler also immer mehr auf die Korrektur durch das Formgefühl angewiesen ist

Die Modulation in den zweiten Quintenzirkel wird am einfachsten durch Zerlegung des Weges in zwei Teilstücke hergestellt. Ausgangs- und Zieltonart haben nur sehr wenige Akkorde miteinander gemeinsam. Es sind dies: von Dur aus nach oben die Akkorde der Oberdominantregion, III. und V. Stufe, von denen die III. Stufe dem zweiten Quintenzirkel nähersteht, von Dur aus nach unten die Akkorde der Unterdominantregion, II. und IV. Stufe, von denen wieder die IV. dem zweiten 20 Quintenzirkel nähersteht. Immerhin ist eine Modulation bloß durch Anwendung dieser gemeinsamen Akkorde nicht unmöglich. Und in den meisten Lehrbüchern wird sie auch so gezeigt. Nach oben ergibt die Folge I—III—V lauter fallende Fundamentschritte, während I—V—III ganz gut ist (206).



Abwärts ist durch die Anordnung I—IV—II eine brauchbare und ziemlich rasche Modulation erzielbar.



Aber wenn man nicht gerade bei einer Prüfung sitzt, wo man sich beeilen muß, so hat man Zeit zu einer Modulation und kann sie anlegen. Kann sie so machen, daß der Weg wirklich der inniger Verwandtschaften ist und nicht der der Zufälle. Kann sie so machen, daß zur Erzielung einer charakteristischen Wirkung charakteristische Mittel herangezogen werden. Weitgehende Modulationen, so wie es in den meisten Lehrbüchern empfohlen wird, durch einfache Aneinanderreihung von Dreiklängen herzustellen, ist absolut schlecht. Das folgt nicht den Spuren der Kunst, sondern dient bloß den Zwecken der vielen Prüfungen, denen man Unberufene aussetzt, um die Berufenen gegen die Auserwählten zu schützen. Und diesen Zweck erfüllen sie: dem Schüler ein leichtfaßliches und merkbares Schema in die Hand zu geben, das selten versagt — selbst nicht, wenn er, was das vorzüglichste Resultat der Prüfungen, aufgeregt ist. Zu einer raschen Modulation hat man äußerst selten Anlaß; jedenfalls aber nicht dort, wo nur einfache harmonische Mittel verwendet werden. Modulationen in ferngelegene Tonarten kommen in der Literatur nur vor, wo reiche Modulationsmittel zur Verfügung stehen. Wer sich davon überzeugen will, sehe einmal bei Bach nach. Und er wird finden: wenn weit moduliert wird, dann geschieht die Modulation entweder durch langsame Zerlegung, und wenn sie einmal plötzlich geschieht, durch Anwendung eines äußerst starken Modulationsmittels. Meist des verminderten 7-Akkords, denn andere starke Modulationsmittel kannte Bach noch nicht. Aber auch, und das

ist sehr wichtig, durch vorbereitende Durchgangs- und Wechselnoten, die die Tonartsbeziehungen näherrücken. Wesentlich ist aber, daß eine scheinbar plötzliche Ausweichung sich fast ausnahmslos vorher ankündigt: entweder durch eine gewisse Aufgelöstheit in der Harmonie oder in der Melodie durch Veränderung, meist Vergrößerung der Schritte; in der Polyphonie durch charakteristisches Zu- oder Abnehmen; in der Dynamik; kurz in allem, worauf es ankommt. Sehr oft aber in der Harmonie dadurch, daß die Wendefähigkeit des Akkords, mit dem gewendet wird, schon vorher angedeutet ist. Daß dieser Akkord schon vorher in ein zweideutiges Licht gesetzt wurde, so daß seine Umdeutung dann wie die Erfüllung einer Notwendigkeit berührt. Und all das soll nun der Schüler darstellen können bloß durch die Harmonie, soll dazu keine andern Mittel verwenden dürfen als Dreiklänge und Dominant-7-Akkorde (Dominant!-7-Akkorde!) und als Plan dem ganzen nichts anderes unterlegen müssen, als die zufälligen Möglichkeiten einer kühlen Verwandtschaft. „Weil du meines Vaters Schwagers Neffe bist, bin ich dein Freund." Ich treibe nicht Ästhetik, ich behaupte nicht: das ist nicht schön; ich verbiete nicht etwas, das ich nicht verstehe, als häßlich; aber wenn etwas kein Ebenmaß hat, dann ist es diese Art, zu modulieren.

Die Zerlegung entfernter Modulationen ist, wie so manches Ausgezeichnete in diesem Buch, nicht von mir. Sie findet sich in den Lehren guter, älterer Theoretiker*); aber diese flachen Vereinfacher, die nur abkürzen, weil sie ausschließlich in der Erfüllung, nicht aber im Weg den Sinn zu erkennen imstande sind, tragen ebenso zur Verschlechterung der alten Lehre bei, wie sie der Entwicklung einer neuen im Weg stehen. Für sie sind Formeln das Wichtige, deshalb geben sie als Endresultat, was nur Handgriff ist. Und da die Kunst diesen kraftlosen Hirnen „Ideal" sein muß, geben sie die Formel für Ästhetik aus. Warum, Wann und Wie dieser Gesetze haben sie nie gewußt oder längst vergessen, halten sie deswegen für ewig. Aber ein gutes Handwerk kann ruhig seinen praktischen Erfordernissen nachgehen, ohne daß es darum auf Ästhetik beruhen muß. Das wird ihnen nie eingehen. Man muß sich nicht schämen, den handwerklichen Bedürfnissen des Materials gerecht zu werden, und darf das ruhig bekennen, ohne es

*) Beispielsweise S. Sechter

zu vergolden, ohne es zu verklären. Dann aber wird man nicht in allem das Entgegengesetzte tun von dem, was richtig ist. Die auf der einen Seite vereinfachen (indem sie den Sinn unterschlagen und nur seine Hülle, die Formel, konservieren), komplizieren auf der andern Seite
90 (indem sie die Hülle „künstlerisch" ausschmücken). So versagen sie in allem, worauf es ankommt: weil sie immer statt des Sinns die Form, die Formel geben. Ihre Einfachheit und ihre Kompliziertheit stehen in einem unrichtigen Verhältnis zum Inhalt. Sie sind einfach, wo man zusammengesetzt sein muß; sie sind verschlungen, wo man geradlinig sein darf. Ich weiß das seit langem auf meinem engeren Gebiet, aber auf einem anderen mußte ich es durch eine derbe Ohrfeige lernen, die ich verdiente; die mir jedoch klar gemacht hat, wie sehr unser Geschmack auf fast allen Gebieten verdorben ist durch die als Vereinfacher maskierten „Ornamentierer" (wie sie Adolf Loos nennt) Ich habe einmal
100 einem Tischler ein Notenpult vorgezeichnet, bei dem zwei Säulen durch starke Holzleisten zusammengehalten werden sollten. Die starken Holzleisten kamen mir schön vor (schön!). Der Tischler, ein Tscheche, der nicht einmal gut deutsch sprechen konnte, sagte: „Das wird Ihnen kein guter Tischler machen. Wir haben gelernt, daß ein Verbindungsstück schwächer sein muß als eine Säule." Ich war tief beschämt. Ich hatte eine Schönheit angestrebt, die unsachlich war, und ein Tischler, der sein Handwerk verstand, konnte diese Schönheit so leicht über den Haufen werfen. Selbstverständlich: Materialersparnis! das ist ja künstlerische Ökonomie; nur jene Mittel aufzuwenden, die zur Hervor-
110 bringung einer bestimmten Wirkung unerläßlich notwendig sind. Alles andere ist unzweckmäßig und daher plump. Kann nie schön sein, weil es unorganisch ist. Und wer es anstrebt, ist ein lächerlicher Dilettant, ein Schönheitssucher, ohne Vernunft, ohne Einsicht in das Wesen der Dinge. Der Tischler verstand sein Handwerk, er wußte, daß man mit dem Material sparen muß, — ich hätte gerne die geringen Mehrkosten des Materials bezahlt, — aber ihm kam das so lächerlich vor, daß sein Ehrgefühl eines tüchtigen Tischlers einen solchen Unsinn nicht zugelassen hätte. Aber unsere Ästhetiker suchen die Schönheit; sehen gefundene Formen für gegebene, zufällige Formmöglichkeiten für
120 unerläßliche Formnotwendigkeiten an und wollen in ihnen ewige Gesetze erkennen; obwohl sie selbst Formen kennen, auf die diese Gesetze nicht anzuwenden sind. Das sind dann die Ausnahmen. Aber sie denken

selten genug daran, die Entstehungsursachen und den tiefern Sinn dieser Formen im Rein-Praktischen, Handwerklich-Zweckmäßigen zu erkennen und suchen lieber „im Nebel ihren Weg". In jenem chaotischen Urnebel des Unsinns, aus dem ja durch Zufall auch einmal eine Welt des Sinns entstehen könnte. Aber diesen Sinn dann für den Sinn der Welt und die Welt für diesen Sinn zu halten, ist bedenklich.

Es ist also gewiß möglich, so zu modulieren, wie diese Lehrbücher es empfehlen. Ich ziehe jedoch, insbesondere im Gebiet der einfacheren Harmonik, die Methode der Älteren vor, die eine Modulation nicht bloß auf einem Geleise direkt an das Ziel schoben, sondern in die Tonalität an mehreren Punkten Bresche legten und mindestens zwei oder drei Hauptströme, von verschiedenen Punkten ausgehend, an einem Sammelpunkt sich zur gemeinsamen Aktion verbinden ließen. 130

Die Tonarten des zweiten Quintenzirkels sind untereinander weniger verwandt als die des ersten, dritten oder vierten Quintenzirkels. Im ersten Quintenzirkel war ein unmittelbareres Verhältnis zwischen dem I des einen und dem V des andern vorhanden; I von *C*-Dur war IV von *G*-Dur oder V von *F*-Dur. Und im dritten und vierten Quintenzirkel sieht die Ausnützung der V. einer Molltonart zur Herbeiführung eines Durdreiklangs aus, wie die Erfüllung eines Bedürfnisses dieser V. Stufe. Wie eine Notwendigkeit. Hier ist zwar *G* auch IV von *D*-Dur, und *F* V von *B*-Dur, aber *C* ist keine Stufe von *D*-Dur oder *B*-Dur. Die Umdeutung kann nur so erfolgen: I (V) von *C*-Dur = IV (I) von *G*-Dur; I (V) von *G*-Dur = IV (I) von *D*-Dur; und: I (IV) von *C*-Dur = V (I) von *F*-Dur und I (IV) von *F*-Dur = V (I) von *B*-Dur. Darin drückt sich schon die Notwendigkeit und die Art der Zusammensetzung aus. Man wählt als „Zwischentonart"*) am einfachsten die auf dem Weg 140 150

*) Ich habe die Annahme einer Zwischentonart so lange wie möglich hinausgeschoben und kann sie auch hier nur als Hilfsvorstellung gelten lassen. Vor allem, weil sie mir überflüssig scheint; denn man kann dasselbe, was die Zwischentonarten erzielen, viel allgemeiner durch die Nebendominanten darstellen. Dann aber, weil es besser und möglich ist, alle Ereignisse innerhalb eines Satzes als von einem Zentrum ausgehend anzusehen. Sonst hat die fast einzige Form, in der Modulationen in Kunstwerken vorkommen, keinen rechten Sinn. Sonst hat keinen rechten Sinn die Rückkehr zur Haupttonart, wenn nicht Abirrung und Rückkehr

liegende Tonart des ersten Quintenzirkels, hat also zwei Modulationen des ersten Quintenzirkels gleichsam zu addieren: 1 + 1 = 2. Später kann der Schüler auch andere (eventuell mehrere) Zwischentonarten wählen. Das ergibt also:

von *C*-Dur über *G*-Dur oder *e*-Moll nach *D*-Dur
,, *C*-Dur ,, *G*-Dur ,, *e*-Moll ,, *h*-Moll
,, *a*-Moll ,, *G*-Dur ,, *e*-Moll ,, *D*-Dur
,, *a*-Moll ,, *G*-Dur ,, *e*-Moll ,, *h*-Moll
,, *C*-Dur ,, *F*-Dur ,, *d*-Moll ,, *B*-Dur
,, *C*-Dur ,, *F*-Dur ,, *d*-Moll ,, *g*-Moll
,, *a*-Moll ,, *F*-Dur ,, *d*-Moll ,, *B*-Dur
,, *a*-Moll ,, *F*-Dur ,, *d*-Moll ,, *g*-Moll

Die Zwischentonart wird selbstverständlich nicht so fest ausgeführt wie die Zieltonart, sonst würde sie auch Kadenz verlangen. Sie wird so locker gehalten, daß das Weitergleiten ermöglicht, aber doch so deutlich gesagt werden, daß die Ausgangstonart beseitigt ist. Solange nicht die im vorigen Kapitel besprochenen stärkeren **160** Modulationsmittel herangezogen werden, wird der Schüler gut tun, empfindliche Töne in der Art von sechsten oder siebenten Tönen einer Mollskala zu behandeln. Selbstverständlich kann man auch zwei Zwischentonarten nehmen; beispielsweise: *C*-Dur über *G*-Dur und *e*-Moll nach *D*-Dur. Es folgen nur einige Beispiele; der Schüler ist in der Lage, Modulationen in den ersten Quintenzirkel auf sehr viele Arten auszuführen, was eine große Zahl von Anfängen und eine ebenso große Zahl von Fortsetzungen ergibt.

---

zu ihr aus den Bedingungen einer einzigen Kraftquelle fließen: aus der zugrundeliegenden Tonart. Und nur in dem Sinn, in dem ich sie damals zuließ, nehme ich auch hier Zwischentonarten an: als Hilfsvorstellung, als ein Mittel, durch das der Schüler das Zusammengesetzte vereinfacht, indem er es zerlegt. Nur weil es so leichter begreiflich ist. Wird man aber einmal die chromatische Skala der Betrachtung der Harmonien zugrunde legen, dann wird man in der Lage sein, auch solche Modulationen als Funktion der Tonart aufzufassen und auch hier anzunehmen, daß die Tonart nicht verlassen wurde. Ähnlich wie wir es jetzt schon in unseren Kadenzen tun, die bald alles enthalten werden, was man sonst als modulierend angesehen hat, während es hier zum Ausdrücken der Tonart dient.

208

a) C—G—D

b) C—c—D

c) a—G—D

d) a—e—D

e) C—e—G—h

f) a—G—e—h

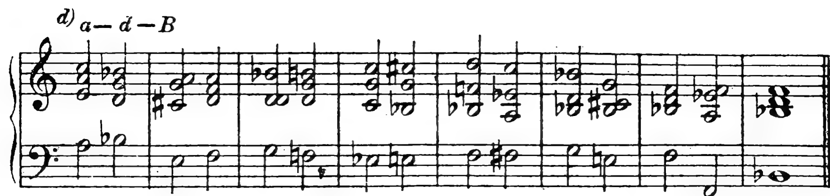
In der Kadenz kann der Schüler einiges von den Nebendominanten und sonstigen leiterfremden Akkorden verwenden. Im ganzen 170 aber wird sich hier empfehlen, da ja die erste Hälfte der Modulation sehr einfach ist, sparsam damit zu sein. In 208 *b* wurden Neben-7-Akkorde ohne Vorbereitung gebracht. Daß der Schüler sie später auch ohne die hier noch benützte Berufung auf die „durchgehende Sept", unvorbereitet, wie einen Dreiklang wird hinsetzen dürfen, bedarf keiner weiteren Erklärung. Selbstverständlich spielt in diesen Modulationen der Trugschluß eine große Rolle, da man durch ihn der Gefahr, daß die beiden Hälften, in die die Modulation zerlegt wird, einander zu sehr ähneln, ausweichen kann. Auch empfiehlt es sich, eine der Tonarten durch andere Akkorde als durch Do- 180 minante und Tonika auszudrücken (208 *d*). Bei der Verwendung mehrerer Zwischentonarten sollen nicht lauter Moll- oder Durtonarten einander folgen. In 208 *f* wird dadurch, daß die Baßmelodie von *h* aus über den sechsten und siebenten Ton von *e*-Moll weiterläuft, das *cis* des *h*-Moll vorbereitet. Das wirkt sehr sanft

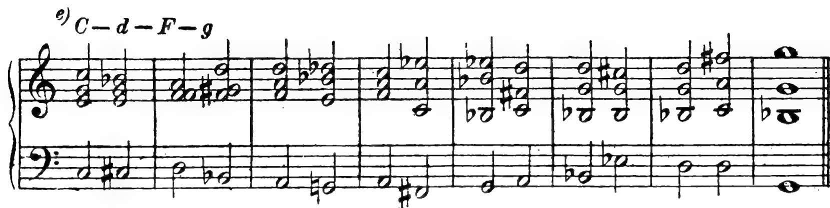
209

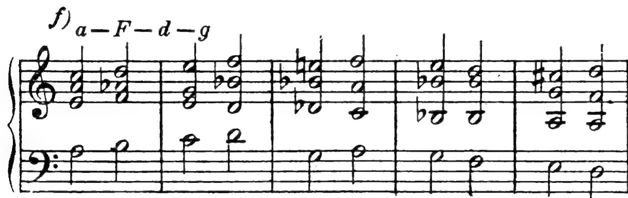
a) *C — F — B*

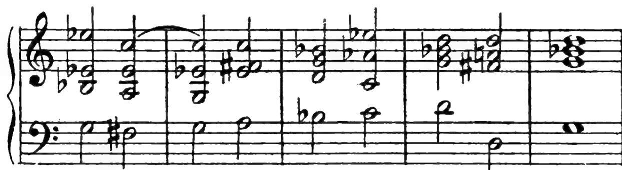
b) *C — d — B*

c) *a — F — B*









Insbesondere bei der Modulation in den zweiten Quintenzirkel abwärts wird es notwendig sein, die Mittel der ersten Hälfte von denen der zweiten gut zu unterscheiden. Vielleicht kann der Schüler hier schon sparsamen Gebrauch von Nebendominanten und verminderten 7-Akkorden machen. Selbstverständlich muß dann die Kadenz reicher ausfallen. In 209 *a* wurde beim † wieder ein Neben-7-Akkord unvorbereitet im Durchgang verwendet. In 209 *c* ist der verminderte 7-Akkord bei †, der Fortsetzung nach, noch zu *F*-Dur zu zählen, trotz des daraufolgenden $\frac{4}{6}$-Akkords über *f*. Der Akkord bei ⌽ tritt wie eine neapolitanische Sext ein, wird aber dann als IV von *B* behandelt. Selbstverständlich kann man alle diese Modulationen kürzer machen. Aber man soll nicht; insbesondere der Schüler soll nicht, sondern soll lernen,

190

die Mittel, die man ihm gegeben hat, auszunützen. Und dazu ist hier ausreichende Gelegenheit. Ich habe geflissentlich die Modulation in so langen Sätzen ausgearbeitet; möglichst viel unterzubringen ist hier geradezu Selbstzweck. Das Formgefühl wird den Schüler bald die Beobachtung machen lassen, daß, wenn er einen Teil breiter ausgeführt hat, die Fortsetzung unter einem gewissen Zwang steht. Sie wird nicht beliebig lang oder beliebig kurz sein können, sondern unbedingt etwas verlangen; die Aufwendung eines besonderen Mittels in der Harmonie oder eventuell auch in der Melodieführung; jedenfalls ist sie nicht frei, sondern gebunden; aber nicht durch Gesetze gebunden, sondern durch das Formgefühl. Der Schüler wird gut tun, das recht scharf zu beobachten und sich nicht leicht darüber hinwegzusetzen, indem er sein Formgewissen unterdrückt.

Hat er diese einfachen Arten genügend geübt, dann mag er auch darangehen, kompliziertere Mittel zu verwenden. Ich empfehle, so vorzugehen, daß die Mittel ungefähr in derselben Reihenfolge in die Aufgaben eingeführt werden, wie es die vorigen Kapitel taten. Dadurch wird das Gelernte wiederholt und die Zahl der möglichen Fälle vermehrt.

210

a) *C — F — B*

C I
F V V VI II VII *g* II II V
B VI II IV I VII VII III VI II

B I II II V *F* II II I

b) *a — F — g*

In 210 *a* wurden im Alt zwei Viertelnoten verwendet, um die Sept des Dominant-7-Akkords unterzubringen. Das kann der Schüler gelegentlich tun, aber auch, insbesondere beim Dominant-7-Akkord, die Sept ohne Rücksicht auf einen Querstand frei bringen.

In 210 *a*, bei den Zeichen ⊕, stehen als Stufenbezeichnungen die Ziffern II—I—II, während die Akkorde mit den leiterentsprechenden Akkorden kaum mehr Ähnlichkeit haben. Aber wir wissen ja, was dieses II ist: eine Umkehrung (die Grundlage) der Akkordtöne des neapolitanischen 6-Akkordes. Bedient man sich hier und in ähnlichen Fällen zur einfacheren Orientierung über die Fundamentschritte der Hilfsvorstellung, die neapolitanische Sext als Tonika-Akkord aufzufassen, sie vorübergehend I. zu nennen, dann ist der folgende verminderte Dreiklang dessen VII., die Verbindung also I—VII—I, etwas sehr Bekanntes. Da jedoch die neapolitanische Sext hier auf der II. steht, ist die Stufenfolge, die wie das I—VII—I von *Ces*-Dur aussieht, ein II—I—II von *B*-Dur und die neapolitanische Sext ist hier *tonartmäßig ausgeführt*. Der Schüler soll das aber nicht: *Ces*-Dur nennen, sondern sich dessen bewußt bleiben, daß er bloß eine Hilfsvorstellung benützt.

FÜNFTER UND SECHSTER QUINTENZIRKEL

Auch die Modulationen dieser Quintenzirkel werden am einfachsten durch Zerlegung erzielt. Am besten setzt man sie zusammen aus zwei, eventuell drei unzusammengesetzten Modulationen (solche sind die in den ersten, dritten und vierten Quintenzirkel). Die in den fünften Quintenzirkel wird man also zusammensetzen können als $4 + 1$ oder $1 + 4$; d. h. zuerst in den vierten und von da aus in den ersten oder umgekehrt, zuerst in den ersten und von da aus in den vierten. Die in den sechsten Quintenzirkel aus $3 + 3$. Da dieser aber nach oben und nach unten zur selben Tonart führt (*C*-Dur nach *Fis*-Dur oder *Ges*-Dur), wird man $3 + 3$ auf zwei Arten ausführen können: nach oben oder nach unten. Aber man könnte 6 auch zusammensetzen durch $3 + 4 - 1$, oder $4 + 3 - 1$, oder $-1 + 3 + 4$, oder $-1 + 4 + 3$, ferner $4 - 1 + 3$ und $3 - 1 + 4$ usw.*) Man kann auch 5 mehrfach

*) + und — sind hier im Sinne der jeweils eingeschlagenen Richtung zu verstehen, so daß also beim Quintenzirkel abwärts durch: — aufwärts bezeichnet wird. Mathematisch kann man das so ausdrücken: in den $\pm$ 5. Quintenzirkel: $\pm (4 + 1)$; oder in den $\pm$ 6.: $\pm (3 + 4 - 1)$, $\pm (-1 + 3 + 4)$ usw.

zusammensetzen; durch 3 + 3 — 1, oder 3 — 1 + 3, oder 4 + 4 — 3 usw., wird aber auch manchmal zur Zusammensetzung von 3 + 2 oder 2 + 3 greifen, obwohl ja 2 selbst aus 1 + 1 zusammengesetzt ist. Über die Art der Befestigung dieser Zwischentonarten gilt dasselbe, was für die Modulationen des zweiten Quintenzirkels gesagt wurde. Nebendominanten, verminderte Septakkorde und andere Vagierende werden hier gute Dienste leisten. Doch sei auch hier dem Schüler geraten, erst Übungen mit einfachen Mitteln zu versuchen. Es sind folgende Modulationen auszuführen: von *C*-Dur und *a*-Moll nach *Des*-Dur, *b*-Moll, *H*-Dur, *gis*-Moll, *Ges*-Dur, *es*-Moll, *Fis*-Dur und *dis*-Moll.

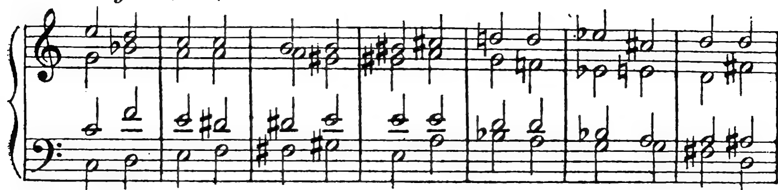
211

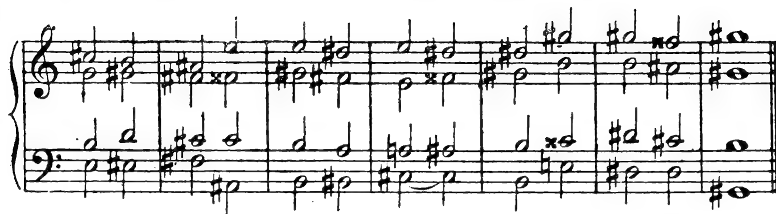
a) *C—Des* (4 + 1)

b) *C—b* (4 + 1)

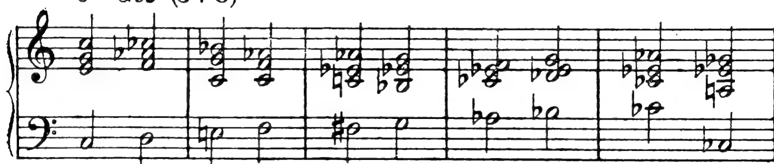
c) *C—H* (1 + 4)

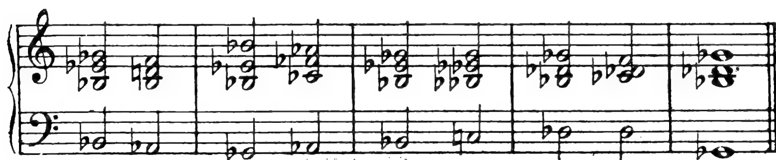
d) *C—gis* (3 - 1 + 3)
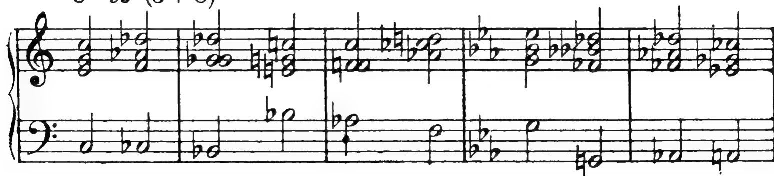




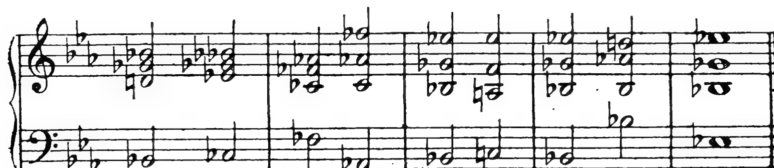
e) *C—Ges* (3 + 3)

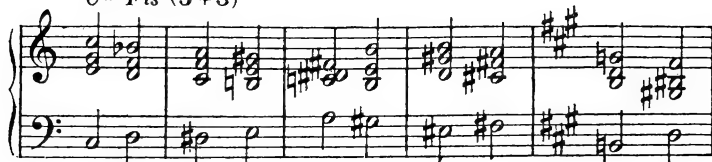


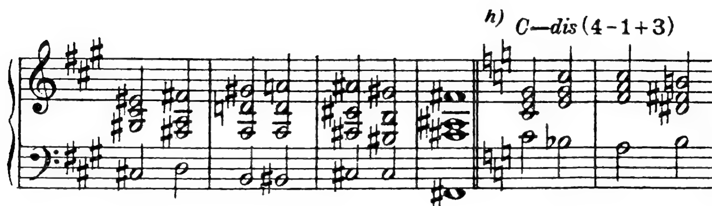


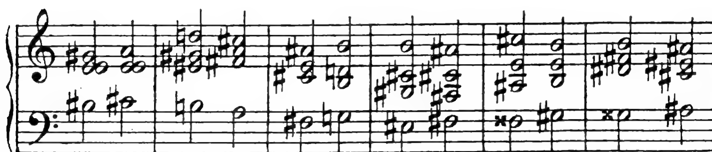
f) *C—es* (3 + 3)

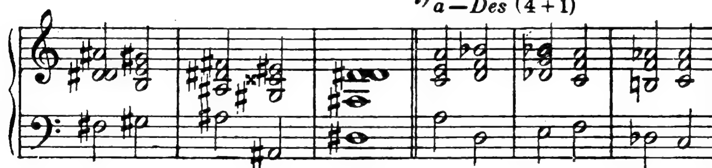


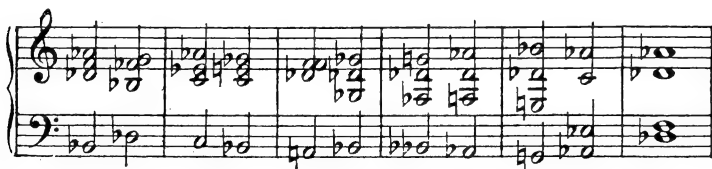


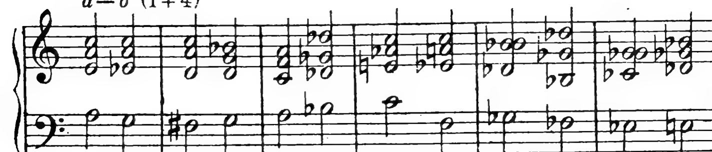

g) C — Fis (3 + 3)
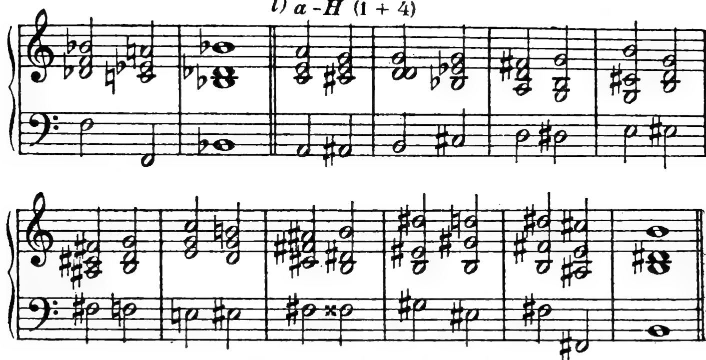

h) C—dis (4 - 1 + 3)

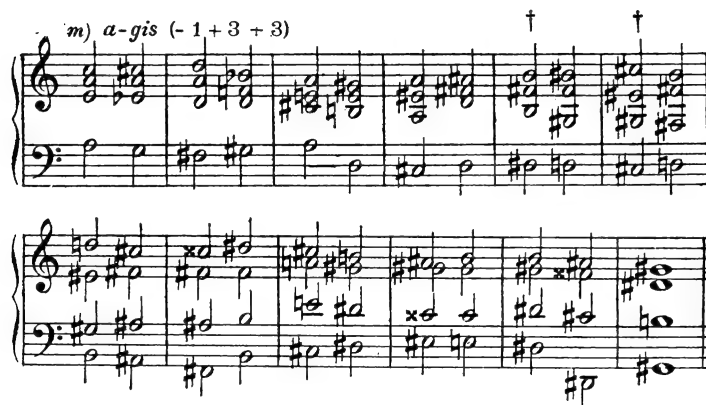


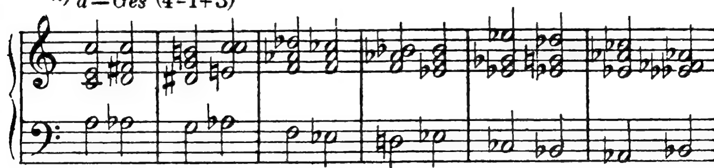

i) a — Des (4 + 1)

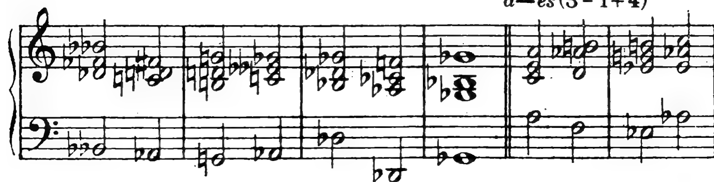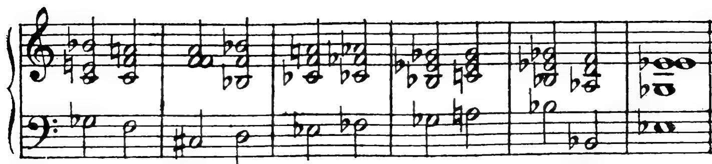



k) a — b (1 + 4)


l) a - H (1 + 4)

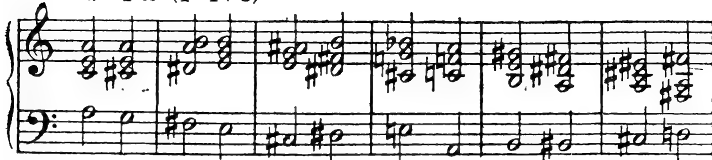

m) a-gis (- 1 + 3 + 3)
†
†
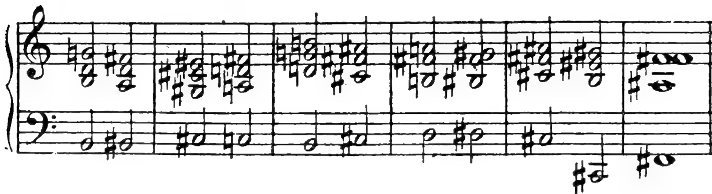

n) a — Ges (4-1+3)


o) a — es (3 - 1 + 4)

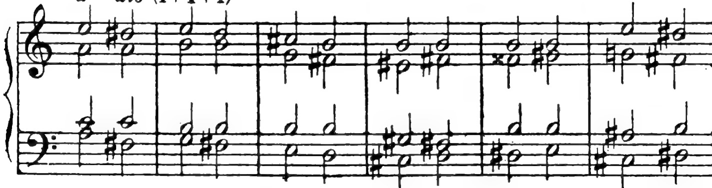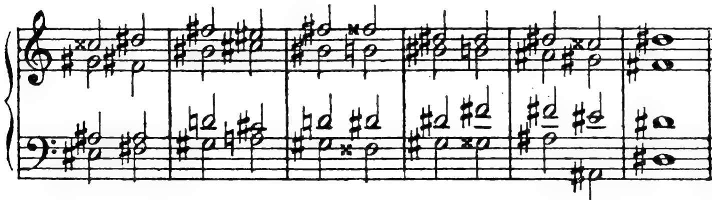


p) *a—Fis* (4-1+3)





qu) *a—dis* (1+4+1)





In diesen Beispielen wurde vielfach von den letzterwähnten Modulationsmitteln Gebrauch gemacht. So beispielsweise in 211 *c*, wo die Modulation *C—G* durch die neapolitanische Sext, oder 211 *f*, wo die neapolitanische Sext von *f*-Moll sogar durch den entsprechenden übermäßigen $\frac{3}{4}$-Akkord eingeführt wurde. Diese Mittel setzen in die

Lage, das „Verweilen auf der Dominante" bei den 3er und 4er Modulationen auszulassen. Auf einen Unterschied möchte ich dabei noch aufmerksam machen, der sich ergibt, wenn man die von mir getadelten „raschen" Modulationen mit den meinigen vergleicht. Es könnte nämlich behauptet werden, ich setze so weitverwandte Akkorde nebeneinander, daß das jenem „raschen" Modulieren schließlich gleichkomme. Aber der Unterschied ist der: dort sollen diese Akkorde die Modulation bewirken, während sie sie bei mir erst einleiten, vorbereiten; den Satz in jenes Schwanken versetzen, welches eine Modulation zulassen wird. Dabei wird immer das Ziel im Auge behalten und auf seine Erreichung vorbereitet. Ich finde in einem sehr bekannten Harmonielehrbuch auch so weitgehende Modulationen mit den hier gerügten Mitteln ausgeführt. Trotzdem wirken diese Beispiele gut, und man könnte meinen, es sei also überflüssig, so umständlich zu verfahren, wie ich es tue. Sieht man aber genau hin, so bemerkt man, daß der Autor dieser Beispiele, der ein sehr formgewandter Komponist war, seinem Formgefühl folgend, die Modulation hauptsächlich dadurch glatt erzielt, daß er unbewußt dasselbe tut wie ich: die Zieltonart vorbereitet. Durch welches Mittel er, wie gesagt unbewußt, viel mehr seinen Zweck erreicht, als durch die empfohlenen Modulationsmittel. Ja, warum empfiehlt er dann aber nicht jenes Mittel, sondern diese? Weil er es nicht bemerkt und sein redegewandter schriftstellerischer Mitarbeiter auch nicht.

Auf dieser Vorbereitung der Zieltonart aber beruht die befriedigende Wirkung der Modulation! Beispielsweise: in 211*a* ist der zweite Akkord, der übermäßige $^{5}_{6}$-Akkord über dem Baßton *e*, schon ein Hinweis auf das *ges* von *Des*-Dur, die Auflösung in den $^{4}_{6}$-Akkord eine weitere solche Anspielung. Trotzdem aber ist beides noch nicht *Des*-Dur, sondern erst ein Schritt dazu. Ähnliches zeigt sich in 211*b*; in 211*c* weist der dritte Takt, der *h*-Moll genannt werden könnte, auf das *H*-Dur des Schlusses, in 211 k die neapolitanische Sext über *b* (dritter Takt) auf das *b*-Moll usw. Der Schüler wird noch viel dergleichen in den Beispielen finden. Selbstverständlich soll er auch Ähnliches anstreben. Und wenn es dann nicht gut wird (meine Beispiele sind ja auch nicht hervorragende „künstlerische Leistungen" und sollen nur Anregung, aber keineswegs Vorbild sein), so ist das kein Unglück. Die Hauptsache ist: daß man etwas anstrebt. Ob man es erreicht, ist nur von untergeordneter Bedeutung.

Ein Mittel, das in den meisten Lehrbüchern empfohlen wird und auch in 211 gelegentlich vorkommt, ist die Sequenz. Die Sequenz ist eine Art der Wiederholung, die geeignet ist, Zusammenhang herzustellen. Wiederholung, die das eine Mal als Monotonie empfunden wird, bewirkt, richtig angewendet, Verstärkung, Steigerung. Es gibt viele Arten der Wiederholung, die in diesem und anderen Sinn formbildenden Zwecken dienen; sie zu erörtern ist jedoch, da sie bereits ins Gebiet der thematischen und motivischen Arbeit übergreifen, Sache der Formenlehre. Hier soll deshalb nur folgendes Allgemeine gesagt werden. Die Sequenz ist eine genaue Wiederholung irgendeines Satzteiles. Die harmonische Sequenz besteht darin, daß irgendeine Harmoniefolge (von mindestens zwei Akkorden) sofort nach ihrem Auftreten ein zweites Mal gebracht wird; aber (und dadurch unterscheidet sie sich von einer einfachen Wiederholung) von einer anderen Stufe beginnend. Also eine große oder kleine Sekund oder Terz, reine oder übermäßige Quart höher oder tiefer. Die harmonische Sequenz ist ein sehr beliebtes und sehr wirksames Mittel musikalischer Formwirkung, weil sie Fortsetzung und Zusammenhang sichert und durch anschauliche breite Exponierung dem Auffassungsvermögen (da sie ja wiederholt, was beim erstenmal hätte überhört werden können) sehr entgegenkommt. Und all das leistet sie, ohne daß der Autor durch Erfindung einer neugestaltenden Fortsetzung seinen Geist mehr anzustrengen braucht als nötig ist, um die beiden gleichen Formen seines Gedankens gut aneinander anzuschließen, lückenlos zu verbinden. Weil sie an sich gut ist, wurde die Sequenz viel verwendet; weil jedoch in solchem bequemen „Raumgewinn" wenig Verdienst zu spüren ist, so muß man unmäßigen Gebrauch verpönen. Ich habe nichts dagegen, daß der Schüler sie gelegentlich benützt. Für ihn ist es immerhin noch genug geleistet, wenn er es zusammenbringt, die Anknüpfungsmöglichkeit für eine sequenzierende Wiederholung geschaffen zu haben. Ich habe auch nichts dagegen, wenn er sich, wie es empfohlen wird, ihrer bedient, um beispielsweise eine Modulation sozusagen in zwei Anläufen zu erzielen. Aber allzu häufigen Gebrauch empfehle ich nicht, weil das Schematische einer solchen Arbeit wenig sympathisch ist.

Als Sequenz ist bis zu einem gewissen Grad auch die transponierte Wiederholung eines Melodieteils anzusehen, auch wenn die Harmonie dabei nicht sequenziert wird. Eine solche Sequenz finde ich

immerhin verdienstvoller, da sie doch nicht so mechanisch ist. Beispiel dafür ist in 211 *m* die Sopranstimme; ebenso 211 *p*.

Die andern Zusammensetzungen wähle der Schüler selbst. Hat er etwa für den fünften Quintenzirkel 4 + 3 — 2 gewählt, so heißt das beispielsweise: von *C*-Dur über *E*-Dur nach *Cis*-Dur und zurück (über *Fis*-Dur) nach *gis*-Moll (212 *a*).

C — *gis*

212 *a*)

212 *b*)

Eine solche Anlage wäre aber wohl etwas zu kompliziert; wollte man jeden einzelnen Teil dieser Modulation sehr weit ausführen, so würde das Ganze sehr lang werden. Führt man ihn aber kurz aus, so kommt es ja doch auf jenes allzu rasche Modulieren hinaus, das ich nur bei der Anwendung sehr starker Modulationsmittel gut finden könnte. 110

Der Schüler wird sich entscheiden müssen. Wählt er einen so vielfach zusammengesetzten Weg, dann muß er wissen, daß das Beispiel sehr lang werden wird und daß er die Übergänge zwischen den einzelnen Etappen durch starke Modulationsmittel möglichst verwischen wird müssen. In 212 *b* ist eine andere Lösung dieser Aufgabe gezeigt, der ein weniger zusammengesetzter Plan zugrunde liegt

C — cis

213

120 Modulationen in so weit entfernte Tonarten, wie die des fünften oder sechsten Quintenzirkels, werden in Sätzen mit einfacher Harmonie im ganzen nicht allzu häufig vorkommen, weil einer Komposition, die so intensiv moduliert, wohl stärkere Modulationsmittel entsprechen werden. Die Anfertigung solcher Übungsbeispiele mit einfachen Mitteln wird deshalb nie ein so glattes Resultat ergeben können, wie die in die näher gelegenen Tonarten. Ebensowenig die in den siebenten, achten, neunten usw. Quintenzirkel. Das sind Zusammensetzungen, die als fünfter, vierter, dritter usw. Quintenzirkel der andern Richtung

leichter zu erreichen wären. So stellen sich z. B. Modulationen von *C*-Dur nach *Ces*-, *Fes*- und *Heses*-(Doppel-*B*-)Dur in der andern Richtung als 130 solche nach *H*-, *E*- und *A*-Dur dar. Nichtsdestoweniger muß jedoch auch der zusammengesetztere Weg oft gegangen werden; deswegen mag es der Schüler üben. Aber ich gebe keine Beispiele dafür, weil sie in einfacher Ausführung unangemessen, in komplizierter aber, da jeder Anlaß zur Kompliziertheit fehlt, schwulstig aussehen müßten. Das ist eine Sache, die leichter ist für den, der nichts, als für den, der viel kann. Die älteren Meister beschränkten sich sogar in den Durchführungsteilen im allgemeinen darauf, nur in die nahe verwandten Tonarten zu modulieren. Modulationen in weitentfernte dagegen findet man oft mit krassen Mitteln plötzlich, ohne harmonische Vorbereitung als Über- 140 raschung hingestellt. (Beethoven, *c*-Moll-Trio.)

Für so häufigen Tonartwechsel auf so kleinem Raum, wie Notenbeispiel 213 zeigt, wird man Literaturbeispiele nur aus der nachwagnerischen Zeit nachweisen können. Dort ist es allerdings nicht Ziel, eine neue Tonart zu erreichen, sondern, eine alte zu verlassen, ohne in ihr überhaupt zu verharren. Die Harmonie ist hier gleichsam melodisch geführt; ihr Reichtum, ihre Beweglichkeit, ihr rasches Wenden und Drehen entspricht gleichen Eigenschaften der Hauptmelodie, von der sie abhängt wie eine kontrapunktierende Nebenstimme. Daß derlei in Form von Übungsbeispielen schwerlich gut ausfallen kann, bezeugt 150 — wenn auch nicht beweist: denn ich könnte gewiß besseres herstellen — mein Notenbeispiel 213. Nichtsdestoweniger soll der Schüler es auch versuchen, weil anders er seine Modulationsmittel nicht kennen lernt.

CHORAL-HARMONISIERUNG

Ich nehme diese Übungen in mein Buch auf, obwohl ich einige Einwendungen zu machen habe, aber weil ich einen andern Gesichtspunkt für ihren Zweck wähle. Zunächst: man harmonisiert nicht, sondern man erfindet mit der Harmonie. Man korrigiert dann eventuell, aber nicht die Theorie macht auf die fehlerhaften Stellen aufmerksam, sondern das Formgefühl; und die Verbesserung wird auch nicht theoretisch gefunden, sondern manchmal vielleicht durch vieles Hin- und Herprobieren, aber meistens durch einen glücklichen Einfall: intuitiv, durch das Formgefühl, durch die Phantasie. So sagt mir wenigstens meine Erfahrung, und das Gegenteil wird nur behaupten können, wer selbst „harmonisiert“, wer also nicht imstande ist, eine *Melodie mit der Harmonie zu erfinden*. Aber es soll nicht geleugnet werden, daß es Fälle gibt, wo ein Thema in einer anderen Harmonisierung gebracht werden soll, als die war, in der es einem zuerst eingefallen ist. Und es soll zugegeben werden, daß sich in einem sonst brauchbaren Einfall bei Anfängern manchesmal an irgendeinem Punkt eine harmonische Schwäche zeigt, deren Korrektur eine Andersharmonisierung des ganzen Gedankens erfordert. In beiden Fällen aber geschieht nicht das, was man eigentlich unter dem Harmonisieren versteht. In beiden Fällen geschieht nicht: das Dazusetzen einer Harmonie zu einer Melodie, die ohne Harmonie gegeben ist, sondern es liegt eine harmonisch gegliederte Melodie vor, deren Harmonie und Gliederung ihrem Autor bewußt ist, und an der er nur Änderungen vornimmt. Das eine Mal, wo er es zu Variationszwecken tut, ist es ja geradezu seine Aufgabe, von dem, was an Harmonie drin steckt, andern Gebrauch zu machen, also dessen Eigentümlichkeiten auszunützen; und im zweiten Fall, in dem der Korrektur, hat es sich nur um einzelne Stellen gehandelt, die schlecht waren; aber das Ganze war harmonisiert und diese Harmonie war ihm bewußt. Er hat sie wahrscheinlich nur falsch aufgeschrieben, oder ihre Triebe beim Fortsetzen des Themas nicht gut

ausgehört. Dieses „Nichtgutaushören“ ist ein Fall, den ich bei Schülern oft beobachtet habe. Das kommt selbst bei Begabten vor, ist aber leicht zu beheben. Jedoch sowohl bei der Korrektur wie bei der Variation der Harmonie sollte die neue Gestalt nicht errechnet, sondern erfunden werden. Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, Kunst ließe sich errechnen, und es ist eine ganz falsche Vorstellung, die die Ästhetiker vom „Arbeiten“ des „denkenden“ Künstlers haben, wonach man rein glauben müßte, dessen ganze Leistung bestehe darin, daß er mit viel Geschmack und guter Berechnung unter den zur Verfügung stehenden Möglichkeiten die wirksamste auswähle. Auf einem etwas höheren Niveau spielt sich das künstlerische Schaffen denn doch ab. Ich habe bei meinem Schaffen nur allzuoft erlebt: was im ersten Wurf nicht gut war, ist nicht gut geworden, und wenn ich hundertmal herumkorrigiert habe. Aber auf den ersten Wurf sind meist Formen dort gestanden von einer Glätte, die durch keine Korrektur jemals zu erzielen gewesen wäre. Ich möchte deshalb sagen: entdeckt man bei einem Gedanken einen Fehler, den man nicht noch korrigieren kann, solange die erste Inspiration wirkt, dann ist es vielleicht besser, den Gedanken fallen zu lassen, oder aber man lasse ihn mit dem Fehler, mit dem er geboren ist; der wird noch immer geringer sein als die, die man ihm anerzieht, indem man an ihm herumbessert. Damit soll nicht gesagt sein, daß ein Schüler nicht korrigieren soll, denn sonst dürfte ihm auch der Lehrer nicht ausbessern. Im Gegenteil: der Schüler soll viel mit dem Verstand und mit dem Geschmack arbeiten. Er lernt noch; er übt bloß. Er will sich bloß so weit bringen, daß er einmal etwas sagen kann, wenn er etwas zu sagen haben sollte. Der Schüler soll denken; aber der Künstler, der Meister schafft nach dem Gefühl. Der hat Denken nicht mehr nötig, denn er ist bei einer höheren Art, sich mit seinem Ausdrucksbedürfnis in Verbindung zu setzen, angelangt. Der Schüler soll verbessern, aber er soll nicht glauben, daß ein Werk durch Verbesserungen besser wird. Nur eines kann ihm das Korrigieren leisten: es kann ihn aufmerksam machen, wie das Werk hätte besser sein können, wenn dieser Fehler nicht schon von Anfang an dringesteckt hätte. Und es kann ihm für ein anderes Mal nützen. Da kann er beim Erfinden gleich etwas vorsichtiger sein, und was er „in statu nascendi“, solange die erste Wärme des Einfalls noch vorhanden ist, korrigiert, wird kaum schaden. Aber die Nachkorrekturen nützen selten.

Es könnte hier der Einwand erhoben werden: wenn ich Harmonisierungsübungen deshalb verpöne, weil der Künstler nicht harmonisiert,
70 sondern die Harmonie mit der Melodie erfindet, warum lasse ich dann Sätzchen so erzeugen, daß man Fundamente (Ziffern) aufschreibt und daraus Sätzchen bildet. Das Harmonisieren sei eine Übung ebenso wie das Fundamententwerfen, und es käme nur darauf an, welchen Vorteil diese Übung dem Schüler bringt. Dagegen habe ich folgendes zu sagen: Erstens hat das Fundamententwerfen mit der Wirklichkeit wenigstens die Ähnlichkeit, daß, insofern als die Fundamente Harmonien repräsentieren, hier doch in Harmonien gedacht wird, wenn auch auf dem Umweg über Zahlen. Man denkt anfangs Zahlen, später aber Klänge! Während das Harmonisieren mit der Wirklichkeit fast keine Ähnlichkeit
80 hat. Zweitens muß ja, wie ich oben gezeigt habe, der Schüler als Übung manches tun, was der Meister nicht tut, woraus aber nicht hervorgeht, daß der Schüler auch etwas tun soll, was der Meister **nicht** tun **darf**! Drittens aber sind wir hier durch die vorhergehenden Übungen hoffentlich schon in einem solchen Stadium des Könnens, daß wir auch eine solche Übung nicht mehr machen wollten, selbst wenn sie weniger schlecht wäre als das Fundamententwerfen. Aber sie ist es nicht.

Die Harmonisierungsübungen werden also bei mir nicht den Zweck haben, dem Schüler beizubringen: wie mache ich etwas, was ich nicht tun soll, sondern sie wollen sein Formgefühl stärken an einem Fall,
90 wo er mit seiner Phantasie noch nicht beteiligt sein muß. Man gibt ihm eine Melodie; sie ist nicht von ihm, also kann die Harmonisierung nie so gut werden wie die, in der sie erfunden ist. Da er also an dem teilweisen Mißlingen der Aufgabe nicht schuld ist, liegt wenig daran, daß er nichts Vollkommenes hervorbringt, und der Melodie, die er mißhandelt, geschieht kein Unglück, denn sie ist ja mit einer schlechten Harmonie gewiß nicht unlösbar verbunden. Im Gegenteil. Diese Arbeit gleicht den Sezierübungen der jungen Ärzte an der Leiche: wenn sie zu tief hineinschneiden, tut's niemandem weh. Es liegt nichts daran, wenn die Choral-Harmonisierung schlecht ausfällt.
100 Sie wird ja nicht veröffentlicht. Aber der Schüler kann an einem so einfachen Fall sein Formgefühl einstellen lernen auf die Ereignisse einer Melodie und kann sich darin üben, sie als ein Ganzes anzusehen, so daß er vorbereitet wird für den Fall, wo er selbst eine Melodie als Ganzes mit der Harmonie wird erfinden müssen.

Ich werde also die Harmonisierungsübungen dazu benützen, um etwas ausführlicher, als es sonst geschieht, jenen Korrekturnotwendigkeiten vorzubeugen, die sich bei unausgebildetem Formgefühl ergeben. Dagegen sehe ich davon ab, moderne Melodien zu Harmonisierungsübungen zu geben. Die Form der Choralmelodie ist so einfach und liegt so weit hinter uns, daß wir sie vielleicht durchschauen können. Daß 110 wir vielleicht wirklich ihre Verhältnisse so genau zu erkennen imstande sind, wie es zur Erzielung ähnlicher Wirkungen durch Nachahmung notwendig ist. Auch ist es hier nicht unbedingt erforderlich, Anweisungen zu geben, die schon in die Formenlehre gehören. Modernere Melodien, selbst wenn ich darunter nur solche von Mozart oder Beethoven verstehen wollte, weisen aber so komplizierte Formmannigfaltigkeit auf, daß der Schüler nicht voraussetzungslos daran herantreten könnte. Es mag ja für einen Gehörbegabten nicht unmöglich sein, auch da gute Lösungen zu erzielen. Und ich habe auch nichts dagegen, wenn der Schüler selbst solche Versuche macht. Am besten 120 so, daß er ein Thema von Beethoven, Mozart oder Brahms oder dem Werke eines anderen Meisters (aber ein Meister muß es sein; ein anderer ist nicht gut genug!) entnimmt, es zu harmonisieren versucht und dann mit dem Original vergleicht. Das Wichtigste aber dabei ist, daß er sich klar ist, daß seine Harmonisierung schlechter ist als die des Vorbildes, und nun herauszubekommen trachtet, woran das liegt. Nicht übel könnte auch folgendes sein: ein Thema, das man sich nach dem Gehör gemerkt hat, zu harmonisieren und dann mit dem Vorbild zu vergleichen. Das Ziel dieser Aufgabe wird selbst dann erreicht, wenn der Schüler sich die Harmonisierung des Originals gemerkt hat und sie bloß nach 130 dem Gedächtnis aufschreibt. Denn bei allen diesen Übungen kommt es ja weniger darauf an, wirklich eine Harmonie zu konstruieren (zu konstruieren!), sondern, wenn die Lösung nicht ledern ausfallen soll, geschickt anzuwenden, kontrolliert durch das theoretische Bewußtsein, was das Gehör sich von ähnlichen Fällen *gemerkt* hat. Aber davon, selbst solche Sätze zu erfinden, mit deren Harmonisierung der Schüler sich dann plagen soll, sehe ich ganz ab, obwohl ich bestimmt Besseres zusammenbringe als das elende Zeug, das gewisse Harmonielehrbücherverfasser bloß darum hinzusetzen die Stirn haben, weil ihnen formales Unterscheidungsvermögen vollkommen fehlt. Lasse ich dem Schüler 140 die Freiheit, zu machen was ihm einfällt, dann liegt nicht viel dran,

wenn das nicht besonders glatt wird. Der Hauptzweck war die Übung im selbständigen Aneinanderreihen von Harmonien. Etwaige Fehler liegen an seinem Denken und könnten dort bekämpft werden. Unterwerfe ich ihn aber dem Zwang einer gegebenen Melodie, dann sollte die so gut sein, wie sie ein Meister nur hervorbringt, wenn er inspiriert ist. Sonst liegen die Fehler nicht bloß an seinem, sondern auch an dem unvollkommenen Denken desjenigen, der eine unvollkommene Melodie erdacht hat; und da wird das Korrigieren nicht nur schwierig, weil
150 man nicht leicht findet, ob der Fehler in der Harmonie oder in der Melodie steckt, sondern auch ungerecht gegen den Schüler, der gegen einen Fehler seines Lehrers kaum aufkommen kann. Aber zum Erfinden von Melodien für harmonische Übungszwecke kann ich für meine Person mich nicht inspirieren. Sonst könnte ich es nicht für meine Werke; nicht weil der Zweck zu gering ist, sondern weil es ein Zweck ist. Und wenn die andern, die solche Sätze dem Schüler zumuten, behaupteten, sie wären bei der Erfindung inspiriert gewesen, so kann ich aus der Ledernheit und Unglätte dieser Erzeugnisse keinen sehr günstigen Schluß auf diese Inspiration ziehen. Wenn ein Schüler un-
160 glatt und fehlerhaft schreibt, ist es gar kein Malheur; wenn er es nur aus Eigenem tut. Er kann es ja immer wieder durchstreichen. Aber wenn der Lehrer in dem Einen versagt, worin er nie versagen darf: als Vorbild (wie Gustav Mahler das Wesen des Lehrers mit einem einzigen Wort charakterisierte), dann ist das ein Verbrechen. Ein Lehrer, der dem Schüler zumutet, Melodien zu harmonisieren, die der Lehrer angefertigt hat, die aber nicht gut sind, die nicht gut sein können, ist nicht geeignet, Vorbild zu sein. Der Schüler, der Lust hat, sich im Harmonisieren modernerer Melodien zu üben, entnehme auch diese den Werken der betreffenden Komponisten. Für besonders not-
170 wendig halte ich, wie gesagt, diese Übung nicht. Aber wer daran glaubt, mag's tun; und wenn er's auf diese Art tut, ist es wenigstens nicht schädlich.

Nun zum Choral.

Der Choral ist, wie jede Kunstform, deutlich gegliedert. Gliederung hat jeder Gedanke nötig, sobald er ausgedrückt wird, weil wir einen Gedanken zwar auf einmal, als Ganzes denken, aber nicht auf einmal, sondern nur nach und nach sagen können: durch Aneinanderreihung der verschiedenen Bestandteile, in die wir ihn anders auflösen

als zusammenfügen, stellen wir eine mehr oder weniger genaue Wiedergabe seines Inhalts her. In der Musik sieht man melodische oder harmonische Folgen als Bestandteile eines Gedankens an. Das ist jedoch nur richtig, soweit es das Sichtbare oder Hörbare, das an der Musik mit den Sinnen Wahrnehmbare betrifft, stimmt aber für das, was den wirklichen Inhalt eines musikalischen Gedankens ausmacht, nur vergleichsweise. Immerhin darf man aber annehmen, daß das Notenbild ein glückliches Symbol für den musikalischen Gedanken abgibt, und daß somit — wie ja jeder wohlgebaute Organismus in seiner äußeren Erscheinung mit seiner inneren Einrichtung übereinstimmt, die mitgeborene äußere Erscheinung also nicht als Zufall anzusehen ist — die in den Noten sich bekundende Form und Gliederung dem inneren Wesen des Gedankens und seiner Bewegung ebenso entspricht, wie Wölbungen und Vertiefungen an unserm Körper durch die Lage innerer Organe bedingt werden.

Man darf also aus der äußeren Form Schlüsse ziehen auf das Wesen.

Die Gliederung drückt sich im Choral durch die Haltungen an den mit den Vers-Enden zusammenfallenden Enden der musikalischen Phrasen aus, welche den Gedanken in Teile zerlegen. Die einzelnen Teile in solchen einfachen Kunstformen stehen zueinander in den einfachsten Formen des Gegensatz- oder des Ergänzungsverhältnisses. Solche mosaikartige Zusammensetzung gestattet keine komplizierteren Verhältnisse und bevorzugt als zusammenhangbildendes Element das Prinzip der mehr oder weniger einfachen Wiederholung. Was die in einem Gedanken liegende Bewegung hervorbringt, durch die ein Gedanke erst ein Lebendiges ist, sind insbesondere die Gegensätze, die von den einfachen, aus der Tonart sich ergebenden Abschweifungen herrühren. Diese Gegensätze sind nur relativ groß; nicht so groß, daß sie nicht leicht gebunden werden könnten. Was sie bindet, ist die Einheitlichkeit der rhythmischen Bewegung, das Wenigzusammengesetzte, ihre Einfachheit, und vor allem die Tonart; was sie trennt, was in Teile zerlegt, ist eigentlich ein Negatives: das fast gänzliche Fehlen eines motivischen Lebens in Entwicklung und Verbindung. Dank dieser motivischen Voraussetzungslosigkeit, die es verabsäumt, die Teile fester zu binden, stehen die Ungebundenen einander ohne sonderliche Verpflichtung gegenüber; stehen sie vielleicht überhaupt mehr neben-

einander als gegenüber. Natürlich fehlen Ansätze zum Motivischen nicht durchaus, denn das einfache rhythmische Prinzip der fast ununterbrochen gleichen Bewegung in Halben (oder Vierteln) ist selbst bis zu einem gewissen Grade Motiv; oder doch wenigstens ein dem gleich-
220 kommendes, allerdings sehr primitives Formprinzip. Natürlich kann man noch mehr an Gebundenheit darin entdecken, aber die Anspruchslosigkeit des Ganzen läßt das Motiv (rhythmisch und melodisch, wobei höchstens das Rhythmische, fast nie aber das Melodische bindend ist) in einem so vieldeutigen Zustand, daß man im Melodischen die Zusammenhänge fast nur an den Gegensätzen erkennen kann. Aber Gegensätze sind ja auch Zusammenhänge. Und wenn in dem einen Choralvers die Melodie steigt, im nächsten aber fällt, so ist das ein solcher Gegensatz, der verbindet: das Senken ist die Ausgleichung für die durch das Heben entstandene Spannung; „Frage und Antwort", ein glücklich
230 gefundenes Symbol für diese Vorgänge. Bei der in einfachen Kunstformen immer äußerst klar sich bekundenden Hauptrichtung der Bewegung ist es selbstverständlich, daß die Harmonie ununterbrochen den gleichen Weg geht wie die Melodie, ist es selbstverständlich, daß es Bestreben sein muß, der Inhaltsbewegung ganz genau zu folgen, sie zu unterstützen, ihr höchstens fördernd vorauszugreifen. Ein Entgegenwirken, Stauen, Umdrehen ist, wie alle psychologisch höherstehenden Kunstmittel, in den gradausgehenden volkstümlich-primitiven Formen ziemlich ausgeschlossen. Da wir uns in dem unnatürlichen Fall befinden, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie, die mitgeboren sein müßte,
240 durch Konstruieren nachzuschaffen, ist die genaue Beobachtung der Eigentümlichkeiten der Melodie unerläßlich. Schließlich ist man auch hier aufs Gefühl angewiesen, und diese Übungen werden am besten gelingen, wenn der Schüler, nachdem er viele von Meistern harmonisierte Choräle kennen gelernt und viele selbst bearbeitet hat, die Bearbeitung nicht mehr mit Berechnung, sondern in einem Wurf nach dem Gehör macht. Aber auch dann wird eine durch Berechnung zu erzielende Voraussicht über die kommenden Ereignisse manchmal gute Dienste leisten.

Charakteristisch, wie gesagt, sind für die Choräle die Abschlüsse an den Vers-Enden*). Das Gegensatzverhältnis drückt sich in ihnen

*) Die Melodien entnehme der Schüler einer Sammlung, die von Meistern harmonisierte Choräle enthält. Viele wird er ausschließen müssen, weil sie in Kirchentonarten stehen, mit denen er nicht umzugehen weiß. Als allerdings nicht un-

deutlich aus: das Gegensatz-, aber auch das Zusammenhangsverhältnis, 250
jene Gegensätze, die in einer Tonart notwendig sind; jene Gegensätze, durch die die Tonart ausgedrückt wird. Mit einer kleinen Übertreibung, von der ich gleich sagen werde, wie weit sie geht, kann man den Choral, wie jede größere Komposition, als eine mehr oder weniger große und reiche Kadenz auffassen, als deren kleinste Bestandteile dann im vorliegenden Fall nicht alle vorkommenden Akkorde überhaupt, sondern die an den Vers-Enden stehenden Teilschlußakkorde anzusehen wären. Nebeneinandergesetzt bilden diese eine Kadenz. Und hier liegt die Übertreibung; denn diese Akkorde müßten zur wirksamen Kadenz erst geordnet werden. Sieht auch eine solche Kadenz dann vielleicht 260
weniger reich aus als die Ereignisse, durch welche die sie bildenden Stufen im Stück herbeigeführt werden, so ist nichts Verwunderliches daran, daß der Plan einfach, die Ausführung zusammengesetzter ist. Hat man sich mit der Einfachheit eines solchen Planes abgefunden, so sieht man ein, daß selbst die einfachsten Kadenzen hiefür in Betracht kommen, d. h. die stufenärmsten, so daß eventuell sogar nur eine aus der I. Stufe allein bestehende Kadenz genügen könnte. Aber das ist unwahrscheinlich, wie ich schon bei den Kadenzen ausgeführt habe, denn die Tonart selbst kann kaum einigermaßen zwingend ausgedrückt werden, ohne daß man durch ihre Gegensätze jene Bewegung, jenen 270
Wettkampf um die Vorherrschaft entstehen läßt, in dem die Tonika Siegerin bleiben wird. Es ist also klar, und das sollte dieser Vergleich bezwecken, daß für die Zusammensetzung dieser als Extrakt aus dem Ganzen sich ergebenden gedachten Kadenz dieselben Stufen, wenn auch eventuell in anderer Reihenfolge, zur Verwendung kommen. Vor allem aber die I, dann die V und IV: die Tonika, die Oberdominant- und die Unterdominantregion. Die Regionen, also auch was ihnen angehört: die III, VI und II.

---

trügliches Merkmal zur Unterscheidung der Tonarten kann der Schlußakkord dienen. Stimmt dieser insofern mit der Vorzeichnung überein, als er die ihr entsprechende Dur- oder Molltonika darstellt, so kann der Choral meist als Dur oder Moll bearbeitet werden. Allerdings schließen und beginnen manche, die im übrigen als Dur oder Moll gelten können, in dem widersprechender Weise. Bei solchen liegt das meist daran, daß die Bearbeitung den Kirchenton unterdrückt, was jedoch nicht auf Stilunkenntnis oder Ungeschicklichkeit beruhen muß. Derartige werden dem Schüler, wenn er sie wählt, manche Schwierigkeit bereiten.

Eine kleine Ungenauigkeit liegt in dem Vergleich auch insofern, als in der Kadenz, insbesondere wenn sie kurz und einfach ist, kaum, außer der ersten, eine Stufe wiederholt werden würde, während in dieser gedachten Kadenz die Wiederholung auch der V oder VI (oder eventuell auch anderer) zwar nicht das Selbstverständliche, aber keineswegs ausgeschlossen ist.

Wesentlich und neu ist hier für den Schüler, daß er einzelne Stufen der Tonart durch Kadenzen geradezu tonartmäßig ausführen soll. Das macht keine Schwierigkeit, denn es ist etwas Ähnliches wie der Fall der Zwischen- und Übergangstonarten in den zusammengesetzten Modulationen, wo ja auch Episoden einer fremden Tonart sich abspielen, die Charakteristik der Ausgangstonart absolut unterdrückt, dafür aber die Eigentümlichkeiten der Episodentonart mit den bekannten Mitteln herausgearbeitet werden. Der Abschluß in die betreffende Stufe kann so erfolgen — und wird es auch meistenteils —, als ob diese Stufe eine Tonart wäre. Hat man beispielsweise einen solchen Abschluß auf der III. Stufe von *C*-Dur zu machen, so hätte die Kadenz so zu gehen, wie wenn sie eine Modulation nach *e*-Moll befestigte, und diese Modulation müßte im Vorhergehenden vorbereitet werden.

Hat der Schüler nun eine Choralmelodie vor sich liegen, so wird er an den durch die Haltungen (𝄐) erkennbaren Vers-Enden nachsehen, auf welche Stufe der Abschlußton bezogen werden kann. (Wir nehmen an, daß im allgemeinen auf jede halbe Note eine neue Harmonie kommt. Selbstverständlich könnten auch zwei oder sogar mehr Akkorde gegen eine halbe Note gesetzt werden. Aber davon werden wir im allgemeinen absehen und es nur dort tun, wo es einen besonderen Zweck hat.)

214

Das *b* des ersten Abschlusses kann sein: I., VI. oder IV. Stufe; das *f* des zweiten: I., V. oder III.; das *c* des dritten: V. oder II. (die VII. wird hier wohl entfallen); das *es* des vierten: IV. oder II., ebenso das des fünften. Aber der Abschluß des ganzen Chorales, des sechsten Verses ist natürlicherweise unbedingt I. Über die Frage, welcher der Stufen der Vorzug gegeben werden soll, entscheidet folgende Überlegung. Vor allem ist die Tonart auszudrücken. Am deutlichsten, wie wir wissen, tut das die Tonika, in zweiter Linie die Dominante und Unterdominante. Der Schüler wird deshalb trachten, den ersten Vers, wenn möglich, mit der Tonika abzuschließen. Wenn das nicht geht, kommt V oder IV und dann erst III, VI oder II in Betracht. Für die anderen Vers-Enden werden jene Stufen zur Wahl stehen, die einen guten Gegensatz zum ersten bilden; wenn die Melodie es zuläßt. War dort I, dann hier V, IV, III, VI oder II. Aber der Schüler muß der Wiederholung einer Stufe, insbesondere der I., nicht unbedingt ausweichen, denn manchesmal geht die Melodie direkt auf eine solche Wiederholung aus. Ganz abgesehen von jenen Fällen, in denen einzelne Abschnitte genau oder nur mit einer leichten Variante wiederholt werden. Wenn es möglich ist, wird der Schüler in solchen Fällen durch Andersharmonisierung eine Variation anstreben. Wo die Wiederholung einer Stufe schlecht wäre, könnte ein Trugschluß abhelfen. (Darüber soll noch später gesprochen werden.) Aber diese Notwendigkeit wird sich kaum häufig einstellen. Der Abschlußton genügt nicht allein zur Entscheidung über die zu wählende Kadenz. Man muß auch den vorhergehenden, ja vielfach noch ein oder zwei Töne vor diesem begutachten. Da mancher Vers aus nicht viel mehr als sechs bis acht Melodietönen besteht, kann man fast sagen, daß vom Abschlußton, von der Kadenz aus, von hinten nach vorn zu bearbeiten ist. Das stimmt aber nur teilweise, denn auch der Anfang ist in Rechnung zu ziehen. Und zwar sowohl an sich, als auch insbesondere in seinem Verhältnis zum vorhergehenden Abschluß. Dieses soll so sein, als ob durch die Haltung keine Unterbrechung stattgefunden hätte, als ob die Harmonie ununterbrochen über die Haltung hinweg weiter ginge. Die beiden zu suchenden Akkorde müssen demnach in einem Fortsetzungsverhältnis zueinander stehen und der erste des neuen Verses kann nicht ohne Rücksicht auf den letzten des alten gewählt

werden. Der Schüler wird zuerst zu beurteilen haben, ob die unmittelbar vor dem Abschlußton stehenden zwei oder drei Melodietöne die Anbringung jener Stufen zulassen, die eine Kadenz in die gewählte Stufe ermöglicht; denn eine Kadenz soll es sein. Ist es auch nur ein Abschluß in der Mitte, kein definitiver Abschluß, so ist es doch ein Schluß, und den soll die Harmonie nachzeichnen. Vorläufig kennen wir kein anderes Mittel dazu als die Kadenz*).

Wir untersuchen zuerst den ersten Vers. Aus den unter den letzten
350 drei Melodietönen stehenden Stufenzahlen geht hervor, daß die Kadenz zur I. Stufe sehr wohl möglich ist. Denn man kann für das *c* die V., für das *es* die II. oder IV. und für das *d* die I., VI. oder III. wählen, woraus man folgende Kadenzen zusammenstellen kann: I—IV—V—I, VI—IV—V—I; auch immerhin III—IV—V—I, aber doch mit einiger Vorsicht, weil zwischen III und IV (was ja ein trugschlußartiger Schritt ist) keine solche unmittelbare Verwandtschaft besteht. Und der Trugschlußschritt, der „überstarke" Schritt, soll er seinem Charakter gemäß gebracht werden, zu seinem „überstarken" Tun doch einen genügenden Anlaß haben muß. Er ruft (und das gilt auch hier vom Trugschluß)
360 eine Wendung hervor; deshalb sehe man erst nach, ob die Sachlage eine solche erfordert; ob der Trugschluß eine notwendige Lösung ist, wie in dieser Situation: durch Gradausgehen in Gefahr außer Zusammen-

*) Der Schüler wird dazu neigen, in den Choralen alles zu verwenden, was er bisher gelernt hat. Auf den ersten Blick müßte man sagen, daß das nicht gut ist, weil es stilwidrig wäre, einer so einfachen Melodie eine komplizierte Harmonie anzuhängen. Theoretisch scheint das richtig. Sieht man aber die Choralvorspiele Bachs an, der ja auch seine Stimmen über so einfachen Melodien zu komplizierten Harmonien sich vereinigen läßt, dann darf man wohl sagen, daß es nicht stilwidrig ist, weil Bach es sonst nicht gemacht hätte. Also ist die Theorie falsch, denn das Lebendige hat recht. Oder aber, die Stilechtheit ist kein wesentliches Erfordernis einer Kunstwirkung. Mit andern Worten, es ist ganz gut möglich, eine einfache Melodie auch durch andere Harmonien darzustellen als durch die ihrem Stil entsprechende. Und in diesem Sinne mögen die Choralbearbeitungen Regers oder die Volksliedbearbeitungen Richard Strauß' durchaus einwandfrei sein. Immerhin aber soll der Schüler bei seinen Versuchen nicht über einfache Harmonien hinausgehen, die ferneren Tonartsverwandtschaften nicht heranziehen, von vagierenden Akkorden höchstens den verminderten 7-Akkord gelegentlich und dann ohne enharmonische Umdeutung als Nonen-Akkord über einer Stufe der Tonart verwenden. Nebendominanten mögen, da sie auch in den Kirchentonarten vorkommen, angebracht werden. Für spätere Übungen habe ich nichts dagegen, wenn der Schüler die Lösung auch mit reichern Mitteln versucht.

hang zu geraten, wird durch scharfes Schwenken in die andere Richtung die Mittellinie wieder gefunden.

215

I IV V I I IV_6 V I

VI IV V I VI_6 IV_6 V I III IV_6 V I

oder I—II—V—I, VI—II—V—I, III—II—V—I.

216

I II V I I II V I

VI II V I VI_6 II V I III II V I
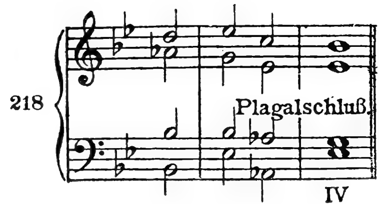
Alle diese Kadenzen sind brauchbar; und da die in die I. Stufe so gut und auf so viele Arten geht, darf man wohl annehmen, daß sie die ist, die dieser Melodie angemessen ist. Immerhin wäre aber doch auch eine Kadenz in die VI. Stufe möglich (217).

Höchst unwahrscheinlich ist die in die IV, die ohne Heranziehung von Unterdominantbeziehungen nicht durchführbar ist. Aber (218) sie wäre auch deshalb nicht zu empfehlen, weil der Satz sonst zu

217

VI

leicht für *Es*-Dur gehalten werden könnte; und wenn es möglich ist, soll ja die Tonart recht klar (durch die I. Stufe) ausgedrückt werden.



Die VI. Stufe, die ja angeht, ist auch nur im Notfall heranzuziehen; etwa, wenn sich derselbe Vers, beispielsweise an Stelle des dritten, wiederholte. Im allgemeinen ist nämlich bei Chorälen eher anzunehmen, daß der Grundton (Oktav) oder die Quint eines Akkordes in der Melodie ist als die Terz. Das hat historische Gründe: die Terz wurde erst später gefunden, anfangs sparsamer zugelassen und vielleicht noch lange nachher an exponierten Stellen gänzlich vermieden. Gibt der Schüler nun auch Grundton oder Quint den Vorzug, so muß er darum der Terz nicht ausweichen. Bei Bach finden sich viele Fälle, wo der Abschlußton Terz des Akkordes ist.

Wenn der Schüler nun auf die gleiche Art die folgenden Vers-Enden untersucht, so findet er u. a. die nachstehenden Möglichkeiten: Für den zweiten Vers:

219

a) b)

II II

c) d) e)

V^4_6 II

f) g)

Die II. Stufe tritt hier selbstverständlich als (Neben-)Dominante für die V. Stufe auf. Warum der dieser vorhergehende Akkord nicht $^4_6$-Akkord der V. Stufe sein kann (219 *c*), ist klar, wenn man bedenkt, daß das vorhergehende *c* der Melodie die Setzung eines mit V gut zu verbindenden Akkordes nicht zuläßt. Aus demselben Grund wird sich der Abschluß nicht zur III. Stufe wenden, obwohl sich hier eher Mittel finden ließen. Der Wendung zur V. Stufe setzt auch noch das vor dem *c* stehende „unaufgelöste“ *es* (das nicht nach *d* geht!) Schwierigkeiten entgegen. Da aus dem *es* weggesprungen wird, da es also nicht „erledigt“ ist, bevor in die Region, die *e* zuläßt, übergegangen wird, sollte man trachten, es doch in einer andern Stimme, am besten im Baß, „aufzulösen“, nach *d* zu führen. Deshalb wird es gut sein, wenn der Akkord über dem *c* der Melodie noch das *es* enthält, wie in 219 *b*, *e* und *f*. Aber dann bleibt so wenig Zeit zum Wenden, daß die Kadenz leicht nicht kräftig genug wird. Jedenfalls: wenn in dem Akkord unter dem Melodie-*c* noch *es* vorkommt, kann unter dem *f* nicht der $^4_6$-Akkord der V. stehen, weil das *es* da nicht erledigt wäre. Immerhin könnte auf der I. Stufe kadenziert werden; aber dorthin haben wir uns schon im vorigen Absatz gewendet, und außerdem geschähe dies mit einem in unseren bisherigen Kadenzen noch nicht vorgekommenen Plagalschluß (wie auch in 218); ein Fall, der später besprochen wird. Es wird dem Schüler nicht leicht möglich sein, für diesen Schluß in dieser Bewegung andere Harmonien zu finden. In Bachs Matthäus-Passion, der dieser Choral (vereinfacht durch Weglassung von Wechsel- und Durchgangsnoten) entnommen ist, wird dieser Vers harmonisiert wie in 219 *g*. Dadurch, daß Bach an dieser Stelle zwei Akkorde gegen jede halbe Note setzt, ist er in der Lage, eine stufenreichere und deutlichere Kadenz zu erzielen. Der Schüler kann — *aber ausschließlich zu diesem Zweck* — nämlich, *wenn durch die Verwendung der Viertelnoten eine reichere Harmonisierung und deutlichere Kadenz* ermöglicht wird, und insbesondere, wenn ohne Viertelnoten eine genügend starke Kadenz nicht zustande käme, gelegentlich auch Viertelnoten (wir schreiben die Choralmelodien in halben, Bach schreibt sie in Viertelnoten; hier habe ich das Zitat in unsere Notierung übertragen) verwenden. Aber nur zu diesem Zweck! Die gewisse „Ausschmückung“ durch Wechsel- und Durchgangsnoten unterlasse der Schüler vollständig. In dem gegenwärtigen Stadium können wir die nicht als harmonisches Ereignis an-

sehen. Erst eine spätere Betrachtung wird zeigen, in welchem Sinn sie es doch sind. In 220 sind Schlußarten für den dritten Absatz gezeigt. Viel anderes ist hier kaum möglich. Es werden wohl die Formen *a*, *b*, *e*, *f*, *g*, dann eventuell noch *c* relativ günstig sein. Nicht ganz unmöglich ist die Form bei *d*. Aber sie wird etwas hart klingen wegen des wenig vorbereiteten *e*, das in dem Akkord über *a* recht provozierend wirkt, weil es einem so unentschiedenen Akkord, wie es dieser ist, anvertraut wird. So „als ob nichts dabei" wäre. An sich gut ist 440 die (Plagalschluß-)Form bei *g*. Aber mit Rücksicht auf die Tonart doch bedenklich; was insbesondere klar wird, wenn man sie sich in Verbindung denkt mit der Harmonisierung des ersten Verses in 218.

220

Ein interessanter Fall ist (221) der vierte und fünfte Absatz, der in unserer Vereinfachung beide Male die gleichen Melodienoten bringt (bei Bach ist durch Verzierungsnoten eine Variation geschaffen). Hier wird es notwendig sein, die beiden Teile verschieden zu harmonisieren

und zu trachten, daß die Wiederholung gleichzeitig eine Steigerung ist. Als Stufe für den Abschlußton kommt die II. oder IV. in Betracht. Es handelt sich also um eine ausgesprochene Wendung in die Unterdominantregion.

450

221 a) b)

I V I

c) d) e)
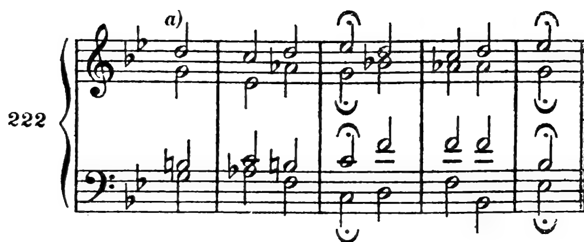
f) g) h)

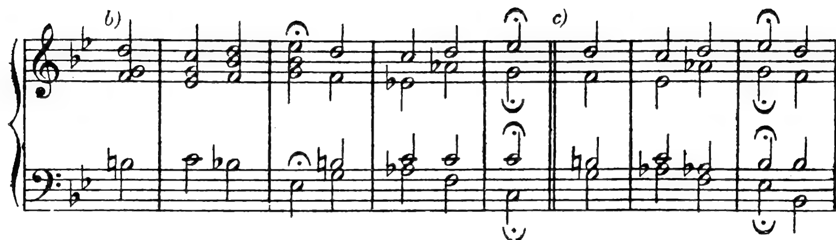
7
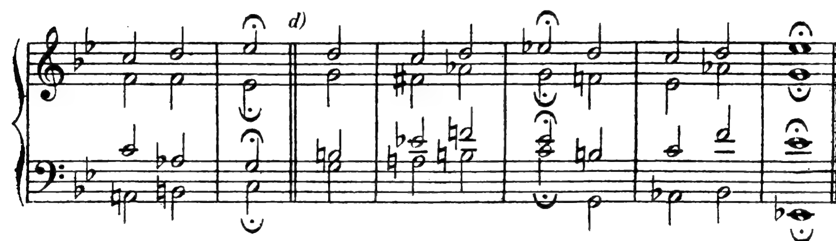
i) k) l)

In 221 sind eine Anzahl Harmonisierungsmöglichkeiten dargestellt, und in 222 sind auf verschiedene Arten zwei zu einer Folge verbunden.

222
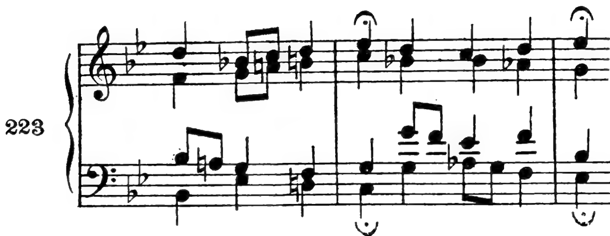






Die einfachste Form ist ja wohl 221 *a*, der der Schüler nicht um jeden Preis ausweichen muß. Die anderen Formen kommen der Unterdominantregion dadurch entgegen, daß sie das eine Mal den steigenden Leitton *h*, das andere Mal den fallenden Leitton *as* auf mannigfaltige Art vorbereiten. Etwas zu einfach wäre der Fall 221 *i*, der nur II und deren Dominante (Nebendominante) bringt. Diese Tonika-Dominant-Harmonisierung ist im allgemeinen in Chorälen selten gebräuchlich. Wenn sie aber hie und da doch unvermeidlich ist, dann soll der Schüler lieber dieses Einfache schreiben, ehe er Komplizierteres tut, das vielleicht unnatürlich wirkt; der Choral ist möglicherweise auf einer so einfachen Harmonie erfunden und jede andere wäre ihm unangemessen. Aber hier ist das nicht der Fall; hier gibt es genug angemessene und reiche
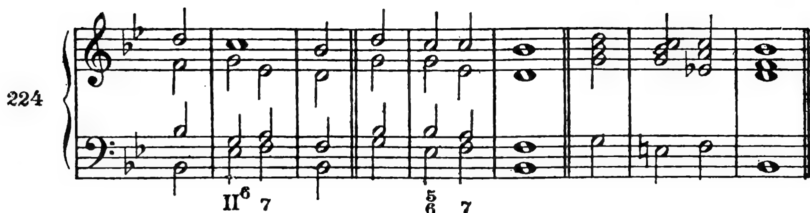
460

Harmonisierungen. Auch 221 *k* ist nicht etwas, was der Schüler häufig machen sollte. Es kommt zwar bei Bach vor, aber im ganzen selten; dann aber nie aus Not, wie es vielleicht der Schüler machte, sondern um einer Wirkung willen, die durch die Mittel des Schülers vorläufig nicht angestrebt werden kann. Für das Nacheinander dieser beiden 470 Formen ist die Frage entscheidend, ob es günstiger ist, zuerst auf *Es* und dann auf *C* zu schließen oder umgekehrt. Bach bringt diese Form:



zuerst II. Stufe, dann IV. Mit viel Wirkung läßt sich aber meist das Entgegengesetzte tun, und es handelt sich dann bei der Beurteilung um die Umgebung. Im allgemeinen ist es sicher besser, die II nach der IV zu bringen, weil man dann über die V zur I gelangt. Es entspricht das der Erkenntnis von den starken Stufenschritten, die sich in dieser Weise von der Akkordfolge auf die Phrase übertragen läßt. Nur ist es nicht unbedingt stärker. Denn es liegt eine sehr bezwingende 480 Wirkung darin, daß bei der Anordnung: erst II, dann IV, auf den (unvollkommeneren) Mollakkord (II) der (vollkommene) Durakkord folgt, sozusagen auf das „Vorläufige" das „Entscheidende". Die Bachsche Harmonisierung verwendet nach der IV. Stufe diese und die II. nicht mehr (erst ganz zum Schluß bringt er die II. wieder, und da als Nebendominante, wo sie ja auch fast der Oberdominantregion angehört), sondern geht mit deutlicher Bevorzugung der VI. und der Akkorde, die mit ihr zusammenhängen, auf die I. zu. Es kann vielleicht nicht unbedingt gesagt werden, daß dieser Schluß die zwingende Folge der Anordnung II—IV sei, aber immerhin ist diese Tendenz auffallend. 490

224 zeigt nun noch auch für den letzten Vers einige Harmonisierungsmöglichkeiten. Hier gibt's nicht viel, der Schluß ist allzu eindeutig.



Manche Choräle und wohl auch hie und da einzelne Verse beginnen (ohne Auftakt) mit dem guten Taktteil und schließen „weiblich", d. i. auf dem zweiten Taktteil. Meist steht dann auf Zwei derselbe Ton wie auf Eins. In diesen Fällen ist jedenfalls der Abschluß auf dem ersten Taktteil zu vollziehen und auf Zwei derselbe Akkord zu wiederholen. Man kann dann auf Eins eventuell eine oder mehrere Stimmen „vorhalten" und sie auf Zwei auflösen, um etwas Bewegung zu bekommen. Wenn die auf Eins stehende Note von der auf Zwei verschieden ist, wird zunächst zu ermitteln sein, ob nicht beide (z. B. wenn sie eine Terz bilden) demselben Akkord (dem Abschlußakkord, welcher dann dadurch bis zu einem gewissen Grad gegeben ist) angehören. Dann wird durch diesen Schritt bloß ein Lagenwechsel bei gleichbleibender Harmonie vollzogen. Etwas schwieriger ist der seltene Fall, wo diese Auffassung nicht zutrifft. Ich empfehle dann, die beiden letzten Noten zu vergrößern, so daß sie ganze Noten sind. Dann gibt gewöhnlich die erste ganze Note Gelegenheit zur Kadenz.

Wenn der Schüler die Schlüsse durchgearbeitet hat (wenn er schon geübter ist, womöglich, ohne sie zu notieren, indem er sie sich bloß merkt, um dann doch wenigstens einigermaßen noch zu erfinden), muß er sich über die Abschlußstufen entscheiden, wobei folgendes berücksichtigt werden soll: 1. Der Schluß ist unbedingt zur Tonika zu führen. 2. Der erste oder wenigstens der zweite Vers sollen womöglich auch in die Tonika münden, eventuell geht einer von beiden zur V.; wenn es absolut nicht anders geht, könnten wohl auch beide zur V. oder beide zur I. gehen, aber da müßte die Tonart schon sehr deutlich und genügend Abwechslung (andere Lagen des Soprans und des Basses, enge statt weiter Lage; anderer Gang der Harmonie usw.) vorhanden sein. 3. Die III. oder VI. Stufe kommt im allgemeinen eher für in der Mitte liegende Teile in Betracht; die IV. am häufigsten gegen den Schluß zu; ebenso die II.; weil dann die Erhebung aus der Unterdominant- in die

Oberdominantregion sehr stark wirkt. Es kommt aber oft auch anders vor. 4. Hart und übertrieben ausgedrückt, würde man fordern wollen, daß außer der notwendigen Wiederholung (am Anfang und am Schluß) der I. keine Stufe sich wiederhole. Das ist, wie gesagt, übertrieben und fast nie durchführbar, aber es wäre so weit wie möglich anzustreben. 5. Da das Letztgesagte nicht leicht erreichbar ist, wird man bedacht sein, Abschlüsse in die gleiche Stufe zu trennen durch dazwischenliegende andere Kadenzen. Auch das ist (wie alles in Kunstgesetzen) viel zu übertrieben. Es kann auch hier das Gegenteil gut und die Wiederholung wie eine Bekräftigung wirken. 6. Das Wichtigste aber ist: jede Phrase so zu harmonisieren, daß der Melodie kein Zwang angetan wird. Das ist Gefühls- also Talentsache. Aber wir wissen ja immerhin manches, was dabei helfen kann. Beispielsweise die Beachtung solcher Eigentümlichkeiten einer Melodie, wie ich sie bei Besprechung des zweiten Verses gezeigt habe, wo das *es* erst beseitigt werden soll, bevor das *e* kommen kann.
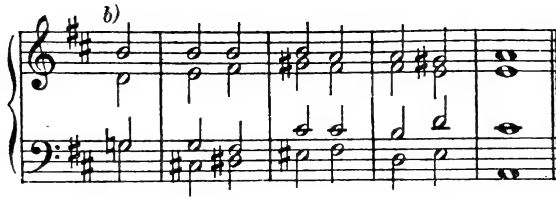
530

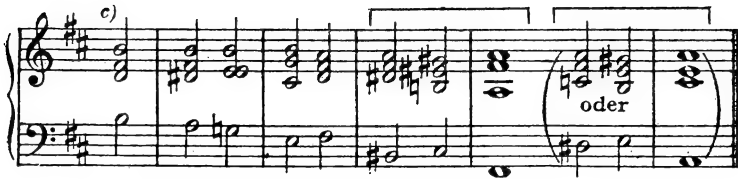
540
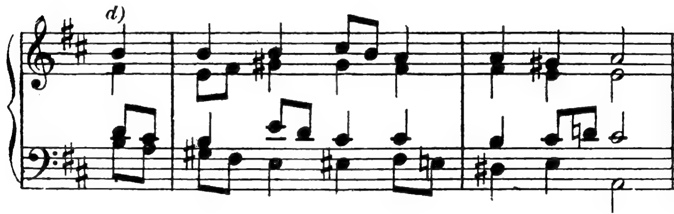
Sind die Versschlüsse bestimmt, so werden die Versanfänge gewählt. Entscheidend für diese Wahl ist vor allem, daß der Anfang zu dem vorhergehenden Schluß in einem guten Verhältnis steht. Darüber wurde schon früher gesagt, daß das womöglich so geschehen soll, als ob keine Haltung vorhanden wäre. Dann soll der Anfang auch auf die Stufe vorbereiten, die abschließt. Das tut er am besten dadurch, daß er sich schon mit den ersten Akkorden wenigstens in die Nähe jener Tonart bringt, die der tonartmäßigen Ausführung der gewählten Abschlußstufe gleicht. Solcher Art vorzubereiten, wird fast immer gut, aber nicht immer möglich sein. Wenn eine solche Vorbereitung nicht möglich ist, kann sie auch allmählich geschehen, im Laufe eines Verses, selbst bei weit auseinanderstehenden Versschlüssen. Aber auch eine plötzliche Wendung in der Mitte kann oft von sehr starker Wirkung sein.

550

225







Während beispielsweise Bach (225 *d*) in einem anderen Choral aus der Matthäus-Passion („Was mein Gott will ...“), der in *h*-Moll steht, nach dem Abschluß auf *h* (I von *h*-Moll) durch die Auftaktwendung die Dominante *E* des Abschlußakkordes *A* bringt, lassen sich 225 *a*, *b* und *c* Zeit damit und neigen fast zur Unterdominantregion des Abschlußtons *A* (respektive *fis*), nach *e*, *D* und *h*. Aber *a* und *b* vermitteln doch immerhin allmählich, während *c* mit einer plötzlicheren Wendung die Entscheidung herbeiführt. Im allgemeinen ist der Methode der Vorzug zu geben, die schon mit dem ersten Schritt den Willen andeutet, so wie es Bach hier tut. Oft genug aber auch macht er selbst es mit einem plötzlicheren Schritt. So beispielsweise beim vierten Vers des Chorals: „Ich bin's, ich sollte büßen“ aus der Matthäus-Passion, der in *As*-Dur steht, also eine Wendung in die Dominante, wie bei 226 *b*, ganz gut vertrüge.

560

226 a)
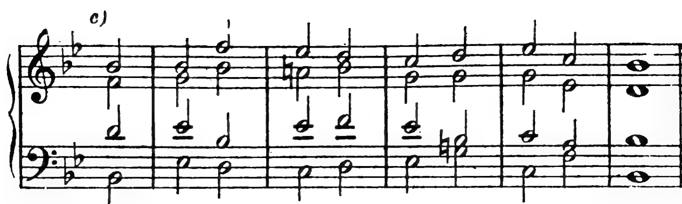
III

b)

Aber Bach wählt, trotzdem das *es* diesem Beginnen eigentlich hindernd im Wege steht, einen Schluß auf die III. Stufe als Durakkord (gleichsam Dominante der Parallel-Molltonart) und führt ihn mit einer ziemlich überraschenden Wendung herbei. Eine Vergleichung der beiden Formen wird, obwohl ich ja für die meinige noch etwas Besseres hätte finden können, zeigen, um wieviel interessanter die Bachsche ist. Und gar nun, wenn man beide im Zusammenhang mitten in den Choral hineinstellt. Da sieht man dann, daß in diesem Choral für den dritten und vierten Abschluß schon deswegen andere Stufen gewählt wurden, weil diese beiden Verse nur Wiederholungen der beiden ersten Verse sind. Das sind die Gründe, die einen guten Konstrukteur veranlassen, harte Wendungen zu schreiben. Variation ist in diesem Stil eines der wichtigsten Erfordernisse.

227 a)

b)



In 227 wurde der Versuch gemacht, den ersten Vers zu harmonisieren. Diese Melodie ist nicht gerade leicht zu bearbeiten; sie ist ziemlich lang, aber nicht sehr stufenreich, wovon sich der Schüler leicht überzeugen kann, wenn er die Stufen darunterschreibt und die guten Verbindungsmöglichkeiten aussucht. Insbesondere wird es wegen des zweimal vorkommenden *es* und *c* der Melodie nicht leicht sein, eine Wiederholung der II. oder IV. Stufe (mit Zubehör) zu vermeiden. Vielleicht relativ am besten ist noch die Lösung 227 *b*, obwohl sie ziemlich
590 anspruchslos und die Wiederholung des Baßtones *f* (gegen Ende des Verses) nicht sehr glücklich ist. Wundervoll ist die Lösung, die Bach gefunden hat (228). Allerdings wäre die kaum möglich ohne Verwendung von Durchgangs- und Wechselnoten, die somit hier nicht o r n a m e n t a l, sondern k o n s t r u k t i v, also nicht Zufälle, nicht harmoniefremd, sondern Notwendigkeiten, Akkorde sind. Im allgemeinen wird der Schüler besonders darauf achten müssen, Wiederholungen von Akkorden zu vermeiden; und insbesondere das, was ich vorhin das „Zubehör“ genannt habe: die eine Stufe begleitende Dominante (oder Nebendominante) oder deren Stellvertreter (ein verminderter Dreiklang, als quasi VII. Stufe)
600 werden sich leicht einschmuggeln wollen. Wie gesagt, es ist nicht immer möglich, das zu umgehen und deshalb ein gutes Resultat nicht leicht zu erzielen. Das kann man am besten an Mendelssohns Choralharmonisierungen sehen; wie schwer es selbst oft einem Meister fällt, sich in einen Stil einzuleben, der nicht der seinige ist. Besser gelingt es meist Brahms, der es ja überhaupt zu einer hervorragenden Meisterschaft in Stilkopien gebracht hat. Aber immerhin sind die Unterschiede zwischen einer Bachschen und einer Brahmsschen Choralharmonisierung doch recht auffallend. Aus diesem Grunde vermeide ich es, ein von mir selbst angefertigtes Musterbeispiel hieherzusetzen, sondern bringe lieber
610 (228) den ganzen Bachschen Choral. Zwar, so gut könnte ich es ja noch machen, wie es der Schüler noch einige Zeit nicht zusammen-

bringen wird. Aber es als Muster hinzusetzen, als Vorbild, dazu bin ich, obwohl ich ja einiges von meinem Können halte, doch nicht anmaßend genug.

228

Wenn dem Schüler hier manches auffällt, was mit den von mir gegebenen Anweisungen und ihren Begründungen nicht übereinstimmt, so möge er sich trösten: die Kunst wird nie ganz so sein wie die Kunstgesetze. Die Kunst ist weit, die Kunstgesetze sind eng. Aber immerhin

glaube ich die Anweisungen so weit gegeben zu haben, daß noch Raum
620 bleibt für die Ereignisse. Wenn sich hier bei ∯ beispielsweise zeigt, daß
der Abstand zwischen Alt und Tenor (eine Undezim) größer ist, als
unsere Anweisungen ihn gestatteten, so sprach ja die Begründung dieser
Anweisung von einem „durchschnittlichen" Wohlklang, womit doch
wohl ausgedrückt ist, daß es drunter und drüber Lagen gibt, die so sind,
daß der Oktavenabstand noch immer der durchschnittliche Wohlklang
bleibt. Oder wenn bei † die Altstimme ihr *es* nicht erst auflöst, so hieß
es bei mir: „es wird gut sein", aber nicht „es soll . . .". Und außerdem,
darauf wurde ja auch hingewiesen: das *es* löst sich im Baß auf.

Der Schüler möge die Choralharmonisierung an möglichst vielen
630 Fällen üben. Dabei empfehle ich vor allem, jeden Choral auf wenigstens
zwei bis drei verschiedene Arten zu bearbeiten. Anzustreben hat er
natürlicherweise möglichste Glätte. Erreichen wird er sie nicht oder
kaum. Der Wert dieser Übung besteht also nur in dem Durcharbeiten
des Materials, ist eine gymnastische Übung, die spezifische Muskeln
stärkt; und wie bei jedem derartigen Training ist nicht die schöne Ausführung der einzelnen Übung, sondern die Schulung gewisser Fähigkeiten
das erstrebenswerte Ziel.

SCHLÜSSE

In Notenbeispiel 218 wurde ein Plagalschluß an Stelle einer
Kadenz verwendet. Das ist ein Fall, der in Choralharmonisierungen
oft notwendig ist, wie beispielsweise in 226*a*, wo man zum Plagalschluß greifen muß, wenn das *g* nicht Terz von *es* sein soll. Der Plagalschluß ist eine Formel, die immerhin die Fähigkeit hat, auch größere
Sätze zu beendigen, aber doch weniger deutlich und bekräftigend wirkt
wie der authentische Schluß. Der vollkommenste Schluß ist der durch
die Kadenz. Aber ein Schluß von solcher Vollkommenheit ist nicht
immer erwünscht; oft, schon wegen des Gegensatzes, müssen andere
10 Schlußarten angewendet werden. Auch in noch einer Hinsicht kann
die ausschließliche Verwendung eines starken Kadenzschlusses
stören: Die Gliederung kann dadurch zu definitiv geraten; und
vor allem: zu oft definitiv. Während sich aus melodischen Bedürfnissen im Laufe eines Satzes das Bedürfnis nach einem
ganzen Schluß kaum mehr als ein- oder zweimal einstellt, gibt

die Notwendigkeit, einzelne Phrasen auseinanderzuhalten, sie aber doch nicht allzu scharf zu trennen, Anlaß, solche halb-, schein-, trug- und unvollkommen schließende Formeln anzubringen. Hier zeigt sich, während die Kadenz die steigenden Schritte oder denen gleiche Zusammensetzungen bevorzugt, der Anlaß, die fallenden zu benützen. Man hat eine Menge Namen für solche Schlüsse. Erwähnt sei außer dem authentischen und Plagalschluß der Ganz- und Halbschluß, der vollkommene und unvollkommene Ganz- und Halbschluß, der vollkommene (oder unvollkommene) authentische (oder plagale) Ganz- (oder Halb-) Schluß, eine Mischung aller dieser Elemente. Beispielsweise: unvollkommener authentischer Halbschluß, Verbindung von Plagal- und authentischen Schluß..... „Das sind erst die Namen!"

Da sowohl Ganz- und vollkommene Schlüsse in der Mitte, als auch Halb- und unvollkommene Schlüsse am Ende einer Komposition stehen können; da weiters zur Hervorhebung der Gliederung Schlüsse nicht unbedingt erforderlich sind: denn alle diese und jene Formwirkungen hängen nicht allein von der Harmonie ab; da ferner die große Zahl der Möglichkeiten ausschließt, daß jede einen Namen bekommt und schließlich mit diesem Namen kaum etwas die Verwendungsfähigkeit charakterisierendes oder abgrenzendes gesagt wäre, halte ich es für zweckmäßiger, die Einteilung so vorzunehmen, daß der Schüler imstande ist, alle oder die meisten Fälle durch Kombination und Variation herzustellen.

I. Zu diesem Zweck teilen wir die Schlüsse in zunächst zwei Gruppen:

A. Solche, in denen die drei letzten Akkorde in der Reihenfolge IV (II)—V—I (authentischer Schluß) auftreten (die Folge VI—V—I, in welcher die Überwindung der Unterdominantregion äußerlich durch den starken Fundamentschritt: VI—V imitiert wird, ist dieserKategorie mangels besserer Einteilungsmöglichkeit zuzuzählen);

B. solche, in denen diese Reihenfolge nicht eingehalten ist.

II. In beiden Gruppen können Variationen vorgenommen werden durch:

a) Umlagerung der Akkordtöne (Umkehrungen);
b) Verwendung der stufenentsprechenden 7-, 9- u. dgl. Akkorde;
c) Vertretung leitereigener Töne durch leiterfremde (Nebendominanten, Mollunterdominantbeziehung etc.).

III. Wichtige Nebenformen entstehen in beiden Gruppen, wenn die Hauptdreiklänge (I, V, IV) durch ihre Stellvertreter ersetzt werden; an diesen können die unter IIa, b, c genannten Veränderungen vorgenommen werden.

IV. Eine weitere Reihe von Schlüssen erhält man durch proportionale Versetzung (Transposition) der oben angeführten Formen auf die leitereigenen und, im Sinn der erweiterten Tonalität, auf alle Stufen
60 der chromatischen Reihe. Dabei können diese Transpositionen erfolgen:

1. ungenau;
a) ausschließlich mit leitereigenen Tönen,
b) teilweise mit leiterfremden Tönen;
2. genau (tonartmäßig ausgeführte Stufen).

NB. Die Kadenzform IV—I^4_6—V—I sei hier nur als Abart von IV—V—I aufgefaßt: IV—(I^4_6—) V—I.

I. Ganzschlüsse sind aus Gruppe A die beiden Verhältnisse: IV—V—I und II—V—I (II als Stellvertreter von IV) nur

1. wenn sie zur Tonika führen;
70 2. wenn V Dominante ist und aus leitereigenen Tönen besteht;
3. wenn I und V in der Grundlage auftreten.

II. Alle Versetzungen (leitereigen) oder Transpositionen (tonartmäßige Ausführung) des authentischen Schlusses auf andere Stufen nennen wir ganzschlußartig und rechnen sie zu den Halbschlüssen. Z. B.: V (♭) — VI (♯) — II (♯), VI — VII $\left({}^{\sharp\,5}_{\sharp\,3}\right)$ — III, V (♭) — I — IV, I — II (♯) — V etc. (vorletzter Akkord in Dominantenform).

III. Alle Formen der authentischen Reihenfolge, die sich von den Ganzschlüssen (durch Verwendung von Umkehrungen etc.) unterscheiden, sowie ferner alle Schlüsse, die durch andere Reihenfolge oder
80 andere Stufen andere Verhältnisse herstellen, nennen wir Halbschlüsse und heben davon zuerst hervor:

1. Den Plagal-Schluß, der dadurch charakterisiert ist, daß im eigentlichen Schlußbereich die V. (Oberdominante) vollständig fehlt, dagegen aber die Unterdominantregion (IV, II) meist sehr breit ausgeführt ist, so daß die Folge IV (II) — I lautet. Er wird gewöhnlich als Ganzschluß angesehen, was dadurch gerechtfertigt scheint, daß er häufig zum gänzlichen Abschluß verwendet wird. Da aber, wie leicht nachzuweisen, sehr viele zweifellose Halbschlüsse, wenn alle rhythmischen,

melodischen, dynamischen und sonstigen Schlußbehelfe der Kompositionstechnik mitwirken, sehr wohl befriedigend abschließen können, insofern Ganzschlüssen also gleichstehen, ist es richtiger, auch ihn als Halbschluß anzusehen.

2. Den Trugschluß (IV—V—VI, II—V—VI, VI—V—IV etc.).

IV. Die übrigen zur Tonika führenden Halbschlüsse teilen wir ein in:

1. solche, die charakteristische Stufen der zugrundeliegenden Reihenfolge IV (II- oder VI-)—V—I durch weniger charakteristische ersetzen; z. B. IV—III—I, II—III—I, VI—III—I, IV—VII—I, II—VII—I, VI—VII—I, III—V—I, VII—III—I etc.;

2. solche, die

a) eine andere Reihenfolge bringen; z. B. V (♭)—IV—I, V (♭)—II—I, V—VI—I

b) in dieser andern Reihenfolge die charakteristischen Stufen durch weniger charakteristische ersetzen; z. B. III $\binom{7}{3\flat}$ — IV — I, VII ($_7$) — II $\binom{7}{5\flat}$ — I, III —VI — I etc. und (soweit das nicht schon in den früheren Kategorien enthalten ist)

c) durchaus andere Stufen verwenden.

V. Die zu den Nebenstufen führenden teilen wir ein in:

1. Leitereigene, welche, hier nur durch die beiden letzten Akkorde dargestellt, nichts anderes sind, als Versetzungen der vorhergezeigten auf andere Stufen, wobei sich viele unbrauchbare und ungebräuchliche Formen ergeben.

a) Gebräuchlich sind insbesondere die zur V. Stufe führenden, weil sie, leise anklingend an die unvollkommenen Schlußmethoden der Kirchentonarten, als unvollkommene Schlüsse zur Interpunktion, zur Hervorhebung der Gliederung in längeren Sätzen verwendet wurden: IV—V, VI—V, II—V, I—V und auch wohl III—V. Warum IV (II)—V Halbschluß ist, erklärt sich aus IV (II)—V—I, wobei in der Hälfte, innerhalbschließend, stehen geblieben wird.

b) VI—V und I—V auf I versetzt ergeben II—I und IV—I: Plagal-, also Halb-Schlüsse. Nicht alle nachahmenden Versetzungen dieser Folgen auf andere Stufen jedoch sind gebräuchlich.

c) Der Halbschlußcharakter der nach dem Muster IV—V gebildeten: VII — I, I — II, II — III, III — IV und V—VI (diese letztere als Trugschluß bekannt) leuchtet ohne weiters ein.

d) Ein häufig vorkommender Schluß ist II—III, welcher den Namen **phrygischer Schluß** führt, wobei die II meist als 6-Akkord, die III meist mit künstlicher, großer Terz gebracht wird.

2. **Tonartmäßig ausgeführte.** Bei diesen ist der Kombination der weiteste Spielraum gelassen, weil die aus der Modulationslehre bekannten Mittel, sinnentsprechend und unter Berücksichtigung der stilistischen Bedingungen angewandt, glatte Erreichung des Zieles sichern.

Die hiehergehörigen ganzschlußartigen Verhältnisse wurden schon besprochen und eingeteilt. Selbstverständlich werden bei den Variierungen in erster Linie die Veränderungen der II. Stufe in Betracht kommen, die wir kennen gelernt haben: Nebendominante, verminderter 7-Akkord, übermäßiger $^{5}_{6}$- und $^{3}_{4}$-Akkord, neapolitanische Sext u. dgl. mehr. Aber auch der übermäßige Dreiklang, die künstlichen Moll- und verminderten Dreiklänge, sowie alles aus der Mollunterdominantbeziehung stammende wird in gleicher Weise anzuwenden sein wie in den Kadenzen.

Notenbeispiel 229 bringt, da alles Wichtige durch die im Früheren gezeigten Kadenzen bekannt ist, bloß Beispiele von Schlüssen und Halbschlüssen nach Nebenstufen.

229

Der Halbschluß kann in Choralharmonisierungen oft angewendet werden; vor allem dort, wo er wegen melodischer oder harmonischer Eigentümlichkeiten notwendig ist, dann aber auch als Abwechslung zur Erzielung weicherer Konturen. Gelegentlich, aber nicht übermäßig oft wird der Schüler auch einen Trugschluß setzen dürfen, was sich bei Bach auch hie und da findet. Der Satz wird dann deutlich auf eine I zugehen, nach deren V aber eine VI oder IV bringen.

„HARMONIEFREMDE" TÖNE

Ich komme jetzt zu einem der schwächsten Punkte des alten Harmoniesystems, zu dem Punkt, wo es plötzlich von seiner Darstellungsart abspringt und, wie ich im I. Kapitel sagte, durch ein anderes System, das aber keines ist, angestückelt wird, um halbwegs die bekanntesten Ereignisse unterzubringen. Es ist eigentümlich, daß es noch niemandem aufgefallen ist: Die Harmonielehre, die Lehre von den Harmonien, befaßt sich mit harmoniefremden Tönen! Harmoniefremde Angelegenheiten gehören doch so wenig in ein Lehrbuch der Harmonie wie medizinfremde — bezeichnenderweise gibt es dieses Wort nicht — in ein Lehrbuch der Medizin. Was in ein solches Lehrbuch hineingehört, steht drin, weil es eben nicht medizinfremd ist, oder es stünde nicht drin. Ich kann mir unter dem Wort „harmoniefremde" Töne nur vorstellen: die Behauptung, daß eine Anzahl von Tönen ungeeignet oder unter gewissen Bedingungen ungeeignet ist, Harmonien zu bilden. Daß solche Töne, weil ihnen ihrer Natur nach die Eignung fehlt, Harmonien, d. i. Zusammenklänge, zu bilden, bezeichnet werden als etwas, das mit der Musik nichts zu tun hat und deshalb aus der Kunst und ihrer Lehre hinausgewiesen wird. Denn die Harmonielehre kann sich nur mit Harmonien, Zusammenklängen befassen und könnte über Harmoniefremdes nichts, oder nur sagen, daß sie mit ihm nichts zu tun habe. Harmoniefremde Töne gibt es entweder nicht, oder sie sind nicht harmoniefremd.

Aber die harmoniefremden Töne sollen (wie man sieht, ist mindestens der Name falsch) sein: zufällige Zusätze zu den Akkorden des Systems; der durch sie entstehende Zusammenklang soll nicht als Akkord aufgefaßt werden können, weil es unmöglich ist, ihn auf einen Grundton zu beziehen. Ein zweites ihrer Merkmale ist dann der Umstand, daß durch sie mehr oder weniger dissonante Klänge entstehen, also etwas, das einer Auflösung oder sonst einer Rechtfertigung durchs Melodische bedarf. Wesentlich aber soll an ihnen das Zufällige ihres Auftretens sein; daß sie nur vereinzelt vorkommen; seltener als die anderen Klänge.

Vor allem also: die harmoniefremden Töne bilden doch Zusammenklänge, sind also nicht harmoniefremd, sondern die durch ihre Mitwirkung entstehenden Ereignisse sind Harmonien wie alles, was gleichzeitig klingt.

Aber es sollen zufällige Harmonien sein, das hieße solche, deren Eintreten nicht mit Notwendigkeit erfolgt, deren Vorkommen nicht nach den Gesetzen der musikalischen Logik, sondern dieser Logik geradezu entgegengesetzt, dann sich zeigt, wenn man es am wenigsten — dieser Logik zufolge — erwarten möchte. Also etwas Ähnliches, wie etwa ein Meteor oder eine Sternschnuppe, die zwar da ist, aber scheinbar zufällig da ist, weil wir den Zeitpunkt ihres Vorkommens nicht vorher gewußt haben und nicht einsehen können. 40

Aber dieser Zufall tritt wohl zu oft ein, als daß man ihn als wirklich unabhängig von den Gesetzen ansehen könnte. Jede Melodie muß, soweit sie nicht bloß die Töne des unter ihr liegenden Akkords nimmt (ein Fall, der relativ selten ist), und wenn sie nur einigermaßen schneller geht als die unter ihr liegende Harmonie, fortwährend solche Klänge hervorbringen. Und etwas, das so oft vorkommt, kann man doch nicht als Zufall bezeichnen, sondern sollte die Gesetzmäßigkeit zu erkennen versuchen. Man kann es dem Zufall zuschieben, daß gerade der und jener Mensch unten vorbeiging, als ein Ziegelstein vom Dach fiel (obwohl auch das kein Zufall sein muß, sondern vorher bestimmt sein kann); aber man kann doch nicht mehr als Zufall bezeichnen, daß der von dem Ziegelstein getroffen wird, der gerade im entscheidenden Augenblick vorbeigeht; denn wenn der Ziegelstein herunterfällt (was vielleicht Zufall ist) und einer unten vorbeigeht (was vielleicht auch Zufall ist), so ist es ja nicht mehr zufällig, sondern im Gegenteil ganz gesetzmäßig, daß er getroffen wird, und niemand kann es anders erwarten. Es kann also beim Zusammenwirken zweier Zufälle etwas ganz Gesetzmäßiges entstehen. Nun ist noch zu bedenken: daß der Ziegelstein herunterfiel, ist höchstens Zufall im Verhältnis zu dem Unglück, das er angerichtet hat. Nicht aber an sich. Denn daß er fiel, geschah als notwendige Folge zweier Ursachen: der Unachtsamkeit desjenigen, der ihn hätte festhalten sollen einerseits und des Gesetzes der Schwere anderseits. Und auch daß der Mensch unten vorbeiging, ist kein Zufall: er hatte diesen Weg aus irgendeinem Grunde zu machen, und da er in einem bestimmten Tempo ging, mußte er, der sich vorher so weit entfernt von

70 der zukünftigen Unfallstelle befand, im entsprechenden Augenblick dort sein. Zufällig daran ist nur (vielleicht!) das Zusammentreffen der beiden Umstände, denn dafür wissen wir kein Gesetz. Es kommt also auf den Gesichtspunkt an, den man wählt, wenn man etwas als Zufall bezeichnet.

Vielleicht ist es auch hier so. Vielleicht ist auch hier als der unberechenbare Zufall bloß der Umstand anzusehen, daß durch eine gegen die liegende Harmonie sich bewegende Stimme Zusammenklänge entstehen, die man nicht als gesetzmäßig bezeichnen kann. Zusammenklänge, die der Autor sozusagen nicht gemeint, nicht be-
80 absichtigt hat, von denen er sich keine harmonische Wirkung erwartet, die im Verhältnis zu den wesentlichen harmonischen Grundlagen ohne Belang und auf die weitere Abwicklung der Harmonie ohne Einfluß sind. Wenn das so ist, wobei er dann aber nur seine Melodie und seine Harmonie, jedes einzeln für sich, gemeint haben müßte, und nicht als zusammenklingend, was er aber anders hingeschrieben hat, dann dürfte man doch noch immer nicht von zufälligen Harmoniebildungen sprechen; denn das sind sie trotzdem nicht, weil die beiden Ursachen, durch die sie entstehen, gesetzmäßig verlaufen; weil nicht zufällig, sondern notwendig ist, daß diese beiden Ursachen gleichzeitig wirken, und weil man
90 aus dem Wesen des Ganzen ihr Auftreten nicht nur voraussehen, sondern sogar genau vorausberechnen kann. Aber man könnte vielleicht von unwesentlichen, einflußlosen Harmoniebildungen sprechen, was sie immerhin soweit sind, als sie scheinbar auf die weitere Entwicklung der Harmonie keinen Einfluß haben. Es ist zwar auch das nicht durchaus richtig, denn es ist unwahrscheinlich, daß in einem wohlgebildeten Organismus wie im Kunstwerk etwas geschieht, das ohne jeden Einfluß aufs Ganze ist. Und wenn ich selbst den primitivsten Fall, den des Walzers ansehe, wo die Harmonieentwicklung, wenn man das so nennen darf, schon deshalb kaum von solchen Zusammenklängen beeinflußt
100 wird, weil dieses Harmonieschema fast früher da ist als die Melodie, die jene Zusammenklänge hervorbringt, so finde ich selbst hier einiges, was es mindestens ungerecht macht, daß man diesen Zusammenklängen eine Sonderstellung zuerteilt. Zunächst nämlich kann in die Lage, scheinbar ohne Einfluß auf das folgende zu sein, auch jeder andere Akkord geraten, was sich in Rezitativen zeigt, wo einem Akkord oft eine Fortsetzung gegeben wird, die ihm nicht entspricht, die höchstens

durch die dazwischenliegende unbegleitete Gesangsstimme verständlich wird. Oder bei diesem Walzerschema selbst, wo der Wiederholung von Tonika und Dominante das eine Mal kadenzmäßige Akkorde folgen, das andere Mal aber nicht, die folgende Kadenz also jedenfalls nicht als von der vorhergehenden Harmonie bewirkt angesehen werden kann. Anderseits aber, wenn man nicht geradezu annimmt, das Harmonieschema des Walzers bestünde wirklich schon vor der Melodie, so muß man zugestehen, daß diese kleinen Ereignisse in ihrer Summe wenigstens bewirken, in welchem Zeitpunkt ein Harmoniewechsel einzutreten habe, was ja immerhin als Einfluß dieser Ereignisse aufs harmonische Geschehen, wenn auch nicht im gewöhnlichen Sinn, bezeichnet werden kann. Es können also auch andere als diese zufälligen Harmonien scheinbar ohne Einfluß sein auf die weitere harmonische Entwicklung, und umgekehrt ist es nicht erwiesen, daß diese zufälligen Harmonien wirklich einflußlos sind. Und es soll dies hier gleich hervorgehoben werden: das liegt nicht in ihrer Natur allein; das liegt ebensowenig allein in ihrer Natur, wie daß sie Einfluß haben. Das liegt nur an der Art, wie sie verwendet werden. Man kann sie einmal so setzen, daß sie scheinbar ganz unverbindlich dort stehen, das andere Mal umgekehrt so, daß alles von ihnen auszugehen scheint. Es müßte also auch möglich sein, diese Zusammenklänge anders zu verwerten. Und wenn es schon einmal gelingt, ihre scheinbare Einflußlosigkeit zu konstatieren, so ist es nicht nur falsch damit für bewiesen zu erachten, daß sie immer einflußlos sein müssen, sondern es wäre im Gegenteil richtiger zu untersuchen, durch welche Kunstmittel es denn möglich wurde, ihren Einfluß zu paralysieren. Keineswegs aber zeugt das gegen ihre Fähigkeit, Akkorde zu bilden von derselben Bedeutung wie die anderen Akkorde.

Was ist aber damit gesagt?

Untersuchen wir zunächst einmal, welches das Wesen eines solchen Akkords ist, den man nicht als zufällige oder einflußlose Harmoniebildung bezeichnet, dessen Eigenberechtigung und selbständige Handlungsfähigkeit man anerkennt. Als erstes Merkmal gilt: Akkord ist ein Zusammenklang von mindestens drei verschiedenen Tönen; also auch von vier, fünf, sechs usw. Tönen. Aber das „usw." stimmt nicht, denn die Theorie anerkennt kaum fünf Töne, da die 9-Akkorde schon „Zweifel im Gemüt" der Theoretiker, statt Nachdenken in ihrem Hirn hervorrufen. Es soll also hier eine Grenze sein; welche das ist, von wem und

warum sie gesetzt ist, erfährt man zwar nicht, aber man versteht zwischen den Zeilen, was gemeint wird. Ebenso wird verschwiegen, was jene Zusammenklänge sind, die mehr als fünf Töne enthalten. Daran, daß das keine Akkorde sind, zweifelt niemand; höchstens sagt man: zufällige Harmoniebildung. Was voraussetzt, daß die andern kein Zufall sind. Ich habe nun schon an den einfluß-
150 losen Harmonien gezeigt, daß sie wohl nur bei sehr oberflächlicher Betrachtung und falscher Wahl des Gesichtspunktes Zufälle sind. Wie nun, wenn ich an noch einem Fall zeigte, daß auch die vom System anerkannten Zufall sein können, wenn man unbedenklich genug ist, auch in ihnen nicht mehr sehen zu wollen. Daß sie einflußlos sein können, habe ich schon vorher angedeutet. Ich will nicht Beispielen aus moderneren Kompositionen den Beweis dafür übertragen und mich nicht darauf stützen, daß Leitmotive, die auf einem oder zwei Akkorden ruhen, hingesetzt werden (impressionistisch), ohne daß sie harmonische Folgen haben; ich will mich auch nicht auf ältere Beispiele stützen,
160 wie etwa den „dreimaligen Akkord" aus der Zauberflöte; lauter Fälle von Einflußlosigkeit, die man, wenn man ähnlich ungenau sein will, auch zufällig nennen könnte. Aber ich will vom Kontrapunkt, von der Polyphonie sprechen, von der es heißt: die Akkorde entstehen hier nur als Z u f ä l l e d e r S t i m m e n f ü h r u n g und sind, da die Verantwortung für das Zusammenklangliche vom Melodischen getragen wird, ohne Bedeutung für die Konstruktion. Also!

Das ist natürlich auch nur halb wahr, denn wirklich einflußlos sind sie nicht; aber relativ einflußlos; genau so wie die durch Harmoniefremdes entstehenden zufälligen Harmoniebildungen.

170 Ist die Zufälligkeit oder Einflußlosigkeit also kein im Wesen dieser Dinge liegendes Merkmal, sondern höchstens eines der Behandlungsweise, so bleibt aus dieser ersten Definition kein Argument übrig, das die mehr als fünftönigen Zusammenklänge ausschließt; als das, daß nicht ihr Auftreten, sondern ihre Zusammensetzung zufällig ist. Die Zusammensetzung der Durdreiklänge darf man durch die Berufung auf das Vorbild der Obertonreihe als erklärt ansehen. Selbst wenn man jedoch die Umkehrung der Idee des Dreiklangs und die Untertöne als Erklärung für die Molldreiklänge akzeptiert, so ist doch jede derartige Begründung bereits unanwendbar, sobald man nur an verminderte und
180 übermäßige Dreiklänge und Sept-Akkorde, an als Akkorde anerkannte

Zusammenklänge denkt. Die haben mit den erklärten Dreiklängen nichts mehr gemeinsam als den terzenweisen Aufbau, was wohl unzureichend ist. Der Begriff der Alterierung aber ist keine Erklärung, sondern nur eine Konstatierung der Tatsachen: daß Töne in den Akkorden verändert, oder besser: durch andere ersetzt werden können, ist gewiß richtig beobachtet, aber ein einheitlicher Grundgedanke, der auch nur oberflächlich die Funktionen erläuterte, fehlt vollständig.

Es ist also höchst unklar, was eigentlich in Wirklichkeit ein solcher Akkord sein soll, da die zusammenhangbildende Fähigkeit, Folgen zu provozieren, sich eher als eine Möglichkeit unserer Technik als seines Wesens darstellt und das Vorbild der ersten Obertöne höchstens den Durdreiklang, aber sonst nichts erklärt. Und unsere Harmonik enthält doch noch etwas mehr. Was ist der 7-Akkord, der 9-Akkord usw.?

Man sieht, so kommt man nicht weiter. Das sind weder Definitionen noch Erklärungen. Es ist nicht einmal das Wesen des Akkords genau genug beschrieben, woran soll dann erkennbar sein, was kein Akkord ist?

Ich meine allgemein, so daß wirklich kein Zweifel übrigbleibt. Denn daß eine Anzahl von Zusammenklängen, für deren Verhältnis zum Naturgegebenen keine feste, unmittelbare Formel und kein einfaches, durchaus gültiges Gesetz genannt wird, als Akkorde bezeichnet werden, die große Mehrzahl der Zusammenklänge aber, die ebenso oft vorkommt, nicht, das kann doch nicht für ein System gelten.

Aber es sind noch einige der Merkmale für die Unterscheidung dieser beiden Gruppen zu erwähnen, die man noch nicht bedacht hat, und eins, das man zwar verschweigt, das aber in dem Geheimbund der Theoretiker und Ästhetiker die größte Rolle spielt. Das letztere ist die Schönheit, die Schönheitsgrenze. Mit ihr werde ich mich später befassen. Die anderen sind: 1. die historische Entstehung, 2. die aus den Kunstwerken ersichtliche Behandlung und 3. ein höchst lächerlicher Grund, aber er hat größeren Einfluß gehabt, als man gern annehmen wollte: das graphische Bild.

Die historische Entstehung. Ob die Akkorde durch die Stimmführung hervorgebracht wurden oder die Stimmführung erst durch unsere Erkenntnis der Akkorde möglich wurde, ist hier nicht von Belang, denn — ob nun das eine oder das andere zuerst war — beides entspringt einem Trieb: das naturgegebene Material, den Ton, zum

Aufnahmsorgan und allem, was sekundär und tertiär mit dem Aufnahmsorgan assoziativ oder physisch in Zusammenhang gelangt, in das richtige Verhältnis zu setzen. Das heißt, da das naturgegebene, unbelebte Material sich nicht verändert, das Aufnahmsorgan so dem Naturgegebenen anzupassen, daß die Erkenntnis und Durchdringung seines Wesens womöglich restlos gelinge. Diesem Trieb entsprechen beide Verfahren, da sie beide, wenn auch auf verschiedenen Wegen, den Zweck erfüllen, möglichst getreue Nachbildungen des Materials herzustellen, welche Nachbildungen desto vollkommener sind, je mehr es der Erkenntnis (der intuitiven, gehörsmäßigen oder der denkenden, analysierenden) gelingt, differenzierend alle Merkmale wahrzunehmen. So sieht man die Tondichter aller Zeiten immer neue Geheimnisse erkennen, immer getreuere Abbilder hervorbringen. Jede neu errungene Stufe ermöglicht weiteres Eindringen. Das primitive Ohr hört den Ton als Unteilbares, aber die Physik erkennt ihn als Zusammengesetztes. Inzwischen haben aber die Musiker schon gefunden, daß er fortsetzungsfähig ist, d. h. daß Bewegung in ihm liegt. Daß er Probleme birgt, die ringen; daß er lebt und sich fortpflanzen will. Sie hatten ihm die Oktav, die Quint und die Terz abgelauscht.

Hier hätten sie stehen bleiben sollen, wenn es nach dem Willen und dem Talent der Theoretiker gegangen wäre! Aber das taten sie nicht: sie hatten die Skala erkannt; verstanden zwar nicht, deren Grundton herauszufinden, taten aber, was Menschen tun müssen, wenn sie finden wollen: dachten nach, kombinierten. Taten das, was auf alle Irrwege, aber vielleicht auch zu mancher Wahrheit geführt hat, das was Menschen immer tun müssen und sollen, wo die Intuition ihnen nicht weiter helfen will: sie bedienten sich der Krücke zum Gehen, der Brille zum Sehen, nahmen die Mathematik und die Kombination zu Hilfe. So entstand ein wundervolles System; an unseren Geisteskräften gemessen, ist es wundervoll, aber mit der Natur verglichen, die mit höherer Mathematik arbeitet, ist es kindlich.

Hier sind sie wirklich stehen geblieben. Das hätte nicht sein dürfen, denn bis knapp vorher hatte man sich auf dem richtigen Weg befunden, d. h. auf dem Weg. Denn nun erzeugt nicht mehr das natürliche Vorbild das Neue, sondern die Gesetze zeugen in Inzucht und Blutschande jene Formen, denen die Blässe der Ideen, ihrer Väter und Mütter, als Merkmal der Vergänglichkeit anhaftet. Bis knapp vorher war man auf dem

rechten Weg, als man dem Gebot des Materials folgend die Obertöne nachahmte. Aber nun temperierte man das System, und das System temperierte den heißen Drang zum Suchen. Man hatte einen Waffenstillstand geschlossen. Aber man rastete nicht, um zu rüsten, sondern um zu rosten. Das temperierte System war ein Notbehelf; ein genialer Notbehelf, denn die Not war arg und die Hilfe groß. Es war eine genìale Vereinfachung, aber es war ein Notbehelf. Keiner, der Flügel hätte, flöge lieber mit einer Maschine. Die Maschine ist auch ein genialer Notbehelf; aber wenn wir durch den bloßen Wunsch fliegen könnten, würden wir auf die Maschine gerne verzichten. Man hätte nie vergessen dürfen, daß das temperierte System nur ein Waffenstillstand war, der nicht länger währen darf, als die Unvollkommenheit unserer Instrumente ihn nötig macht. Daß wir uns mit den wirklich klingenden Tönen noch oft und oft werden auseinandersetzen müssen, und so lange von ihnen und von uns — auch von uns, denn wir sind die Sucher, die Ruhelosen, die nicht ermüden werden, ehe sie nicht gefunden haben — keine Ruhe haben werden, ehe wir nicht die Probleme gelöst haben, die in ihnen liegen. Es mag ja sein, daß es uns verschlossen ist, dieses Ziel wirklich zu erreichen. Aber sicherer als das ist, daß wir früher keine Ruhe haben werden. Daß der suchende Geist nicht aufhören wird, diesen Problemen nachzugehen, ehe er sich mit ihnen auf eine Weise auseinandergesetzt hat, die wirklich so nahe gekommen ist, als man kommen kann. Ich meine also, im Gegensatz zu denen, die in trägem Stolz auf die Errungenschaften anderer von unserem System halten, daß es das letzte darstelle, daß das Definitive gefunden sei, ich meine im Gegensatz zu denen: wir stehen erst im Anfang. Wir müssen weiter!

Die historische Entstehung ist also unbedingt von einem Zeitpunkt an nur wenig geeignet, die wirkliche Bedeutung der Erscheinungen zu erklären. Und zwar von dem Moment an, wo sie das Vorbild der Natur zum Teil vernachlässigt, indem sie an die Stelle der wirklichen Töne die künstlichen, die temperierten setzt. Von dem Moment an, wo sie die Natur aus der Kunst hinausweist, indem sie die Obertöne als unmusikalisch bezeichnet, indem sie den Chorsänger, der eine große Terz richtig intoniert, als musikalisch falsch singend bezeichnet. Freilich werden im selben Augenblick alle jene Akkorde möglich, die unser heutiges System ausmachen. Jedoch tragen, wie ich im früheren schon gezeigt habe, diese Akkorde auch in sich, was einst das System stürzen

wird. Was ja beim verminderten 7-Akkord erwähnt wurde. Aber die historische Entstehung kann auch in ihren früheren Stadien keineswegs eindeutig erklären, denn sie ist ja selbst keine einheitliche Linie. Das eine Mal gelangt sie durch Stimmen zu den Akkorden, das andere Mal läßt sie über den Akkorden die Stimme sich entwickeln. Ist man nun kurzsichtig genug — und man ist es — immer nur das jeweilige Resultat als Ziel anzusehen, das eine Mal den Akkord, das andere Mal die Melodie für den Motor der Bewegung zu halten, 300 so verschwindet die Möglichkeit, das Ganze zu erkennen. Und statt wahrzunehmen, daß beide nur einem Zweck dienen: ins Naturgegebene einzudringen, hält man einmal das eine, das andere Mal das andere für das Wesen der Musik. Während es in Wirklichkeit nicht einmal das Dritte, sondern ein hier nicht näher zu erörterndes Viertes ist.

Zeigt also die historische Entstehung von jenen Zusammenklängen, die man zufällige Harmonien nennt, bloß die Art, wie solche Zusammenklänge zuerst von den Komponisten verwendet wurden, so ist sie aus vier Gründen nicht geeignet, den Schluß zu bewähren, daß diese Zusammenklänge zufällig sind:

310 1. Weil die historische Entstehung etwas anderes ist, als die natürliche es wäre. Weil somit nach einer natürlichen Entstehung Gebilde vorhanden wären, die den Naturgesetzen entsprächen.

2. Weil die historische Entstehung zwar sicher irgendwie doch dem Willen der Natur gefolgt ist, wenn auch auf kümmerlichen Umwegen; denn unser Geist kann nichts hervorbringen, was ganz anders wäre als die Natur. Und wenn wir annehmen, daß die Natur Gesetze hat, so kann selbst dieses Menschenerzeugnis nicht zufällig, sondern nur gesetzmäßig sein.

3. Weil durch die historische Entstehung überhaupt nur gesagt 320 wird, in welcher Reihenfolge und auf welchem Weg jene Harmonien in die Musik eingedrungen sind, nicht aber, in welchem Verhältnis sie zum Hauptzweck unserer Tätigkeit stehen. Weil also diese Harmonien ganz gut als zufällige Harmoniebildungen entstanden sein dürfen und trotzdem ebenso gesetzmäßig und grundlegend sein könnten wie die anderen, deren fundamentalen Charakter wir schon erkannt haben.

4. Weil ja alle übrigen Akkorde unseres Systems auf eine ähnliche Art entstanden sind wie diese Zusammenklänge. Nämlich: auch zuerst sparsam und mit Vorsicht verwendet, möglichst unauffällig vorkom-

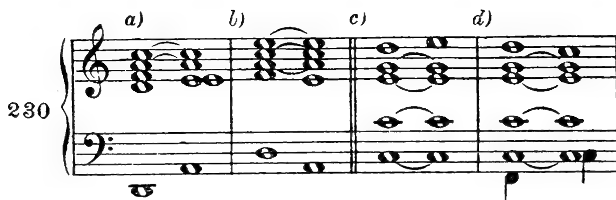
mend, werden sie, so wie das Ohr mit ihnen vertraut ist, zu alltäglichen, selbstverständlichen Ereignissen jedes harmonischen Satzes. Werden 330 sie losgelöst vom Zusammenhang, in dem sie sonst auftreten, als selbständige Akkorde verwendet, wie ich beim verminderten Dreiklang und beim 7-Akkord gezeigt habe.

Und damit sind wir beim zweiten Merkmal, das ich für diese einflußlosen Harmonien angeführt habe, angelangt: bei der Behandlung, die aus Kunstwerken ersichtlich wird. Aus dieser jedoch werden wir schon darum keine andern Schlüsse ziehen können als aus dem Vorhererledigten, weil sich in ihr mehr zeigt: wie es entstanden ist, als: was es bedeutet. Das müßte nicht so sein, wenn die Künstler immer den Mut hätten, bis an die Urquelle zurückzugehen. Aber es ist so. Und da es 340 so ist, muß man es begreifen und kann es, ohne ungerecht zu sein und in voller Verehrung für jene großen Geister, die diesen Weg gewandelt sind, indem man sich bewußt wird, daß ihr Werk notwendig war, so wie sie es geschaffen haben, und daß die Kunst, wie gesagt, in Wirklichkeit ein Viertes ist, das diese Großen immer gegeben haben, auch wo sie weniger dem letzten Zweck der Natur in bezug aufs Material gedient haben.

Die Behandlung dieser zufälligen Zusammenklänge in den Kunstwerken unterscheidet sich von der der anerkannten Akkorde durch folgendes: Die anerkannten Akkorde sind entweder Konsonanzen oder 350 Dissonanzen. Als Konsonanzen sind sie ganz frei, unterliegen höchstens dem Bedürfnis der Fundamentschritte. Als Dissonanzen sollen sie vorbereitet und aufgelöst werden, aber die Entwicklung hat es mit sich gebracht, daß man von beidem immer mehr absieht. Aber angenommen, die Auflösungsbedingung bestünde wirklich, und die Nichtauflösung sei nur scheinbar oder nur eine stilistische Pikanterie, deren grundlegende Voraussetzung die Auflösung ist. Dann wäre tatsächlich folgender Unterschied zu konstatieren: Dissonierende Akkorde lösen sich auf, d. h. es folgt ihnen ein dem Dissonanzcharakter und dem Stufenbedürfnis entsprechender neuer Akkord; aber die zufälligen 360 Harmoniebildungen zeigen bei der Auflösung Anderes. Ein Ton *d* beispielsweise, der gegen den Akkord *c—e—g* als Vorhalt oder Durchgangsnote auftritt, löst sich auf; aber der darunter liegende Akkord *c—e—g* bleibt liegen, ändert sich nicht. Da sieht dann der Klang *c—e—g* wirklich aus wie das Hauptsächliche, das Unveränderliche, der Ton *d*

wie ein unwesentlicher, zufälliger, veränderlicher Zusatz. Es könnte sogar sein, daß es im Harmonischen keinen Parallelfall dafür gäbe, und trotzdem müßte es noch nicht beweisen, daß *c—e—g—d* kein Akkord ist. Ich finde: das ist nur die historische Entstehung dieses Zusammenklangs,
370 und beweist nur, daß dieses sein frühestes Auftreten und die erste Behandlungsweise für ihn war. Und daß sich die Behandlungsweise änderte, wenn der Einzelfall allgemein und vertraut wurde, habe ich ja oft schon gezeigt. Ich brauche auch nur an den Fall zu erinnern, für den die Regel sagt, daß sich gleichzeitig mit der Auflösung eines Vorhalts auch die Harmonie ändern kann, so daß ein neuer Akkord den Auflösungston auffängt (Notenbeispiel 244), und es zeigt sich, daß das nicht einmal ein unbedingtes Merkmal für die Behandlung eines harmoniefremden Tons ist. Aber es gibt Parallelfälle. Beispielsweise, wenn der 7-Akkord *d—f—a—c* sich durch Fallen des *c* auflöst in
380 *d—f—a—h*. Wen dabei stört, daß *d—f—a—h* auch ein 7-Akkord ist, der kann sich die Sache so vorstellen, daß *d—f—c* (7-Akkord mit ausgelassener Quint, was es doch gibt!) sich nach *d—f—b* auflöst. Hier verändert sich die drunterliegende Harmonie nicht. Aber man wird sagen, das Fundament ändere sich, was beim Vorhalt nicht der Fall sei. Ich erinnere vorerst noch einmal daran, daß das nur ein Unterschied der Behandlungsweise sein muß, der nicht bindend ist für die harmonische Bedeutung. Dann aber frage ich: wie beweist man, daß sich bei der Vorhaltsauflösung nicht auch das Fundament ändert. Wir haben oft gesehen, daß die alte Theorie zur Erklärung einfacherer Angelegenheiten ein ge-
390 dachtes tieferliegendes Fundament annimmt, und haben diese Erklärung akzeptiert, weil sie, wenn man bei den Fundamenten bleiben will, wirklich nötig ist. Vielleicht ist hier auch ein gedachtes Fundament anzunehmen, das einen Schritt ausführt. Und konnten wir in dem andern Fall an ein solches Fundament glauben, dann dürfen wir's auch hier. Daß wir ein solches Fundament hier nicht bestimmen können, kann viele Ursachen haben. Vor allem vielleicht die, daß es noch nicht versucht wurde. Dann aber, wenn ich es versuchte und etwa dem Zusammenklang *c—e—g—d* beispielsweise ein Fundament *A* oder *F* zugrunde legte, weil dann eine Stimmführung da wäre, die uns nur des-
400 halb neu sein muß, weil wir ähnliche Deutungen noch nicht versucht haben; weil also der Fall bei der wahrscheinlich zu engen Fassung unserer Fundamentanschauung zu wenig Ähnlichkeit hat mit den

anderen Objekten dieser Anschauung. Aber ist die Ähnlichkeit wirklich so gering? Gibt es nicht doch auch in Fällen zweifelloser Fundament-fortschreitungen Bilder, die sehr dem ähneln, was wir hier nicht anerkennen wollen?



Sehen 230 *a* und *b* 230 *c* und *d* nicht sehr ähnlich? Und hier sieht man doch die Fundamente! Und das sind doch (230 *a* und *b*) Akkorde! Nicht etwa Vorhalte!

Ich glaube, es ist nicht nötig, das weiter auszuführen, obwohl sich noch viel dazu sagen ließe. Es genügt die Erkenntnis, daß durch die erste Behandlungsweise nur gesagt ist, daß man es früher so gemacht hat; womit aber für jeden klar sein muß, daß man es eben darum später anders machen wird. Das eine ist die Vorarbeit, durch die die eigentliche Verrichtung, das zweite, erst möglich wird.

Es bleibt nun noch ein Merkmal der einflußlosen Harmonien übrig, dessen Erörterung fast wie ein Scherz anmuten könnte, es aber leider nicht ist. Ich behaupte nämlich: das System der Dreiklänge wurde auf die Vier- und Fünfklänge nur deshalb und dort erweitert, wo sich das Bild des terzenweisen Aufbaus fortsetzen ließ, indem man noch eine und noch eine Terz zulegte. Also eigentlich aus der graphischen Darstellung der Klänge. Aus dem Gesichtseindruck: Punkt, Abstand, Punkt, Abstand, Punkt, Abstand.... Nur jene Klänge, die man auf dieses Bild zurückführen konnte, wurden ins System aufgenommen, denn daß ein 7-Akkord ein komplizierterer Zusammenklang ist als etwa ein Akkord *c—e—g—d*, ist selbstverständlich, wie ich später zeigen werde. Trotzdem ist der 7-Akkord ein Akkord, und dieser Zusammenklang ist keiner! Daß ein Musiker einen 7-Akkord, wenn auch angeregt durch das graphische Bild, eher finden darf als den Klang *c—e—g—d*, obwohl ihm dieser näher liegen müßte als jener, ist zuzugestehen, weil die Reihenfolge der Einfälle nicht abhängig sein muß vom Grad ihrer

Verwandtschaft mit dem Vorbild. Aber es ist auch nicht sicher, daß der früher erkannt wurde. Nur ins System wurde der eine früher aufgenommen als der andere. Und das ist, wenn nicht schmählich, so doch lächerlich.

Ich glaube nun gezeigt zu haben, daß diese Zusammenklänge weder zufälliger noch unbedingt einflußloser sind als die Akkorde des Systems; daß weder die historische Entstehung noch die aus den Kunstwerken ersichtliche Behandlung über ihre harmonische Bedeutung 440 entscheidet. Ich habe auch gezeigt, daß sie nicht in die Harmonielehre gehörten, wenn sie harmoniefremd wären, und darf nun wohl zu dem Schluß gelangen:

Harmoniefremde Töne gibt es nicht, denn Harmonie ist Zusammenklang. Harmoniefremde Töne sind bloß solche, die die Theoretiker nicht in ihr System der Harmonie unterbringen konnten. Und das kommt daher, daß die Theoretiker die willkürliche Annahme machten, das Ohr könne nur die ersten fünf Obertöne berücksichtigen. So zum Beispiel Dr. Heinrich Schenker, ein feiner Kopf, der Einfälle und Phantasie hat. Sein Buch habe ich nicht gelesen, beim bloßen 450 Blättern darin jedoch allenthalben, neben dem ehrlichen, von seltener Begabung und Wissen geförderten Versuch: zu erkennen, Irrtümer, wenn auch interessante, gefunden. Die Quelle seiner Irrtümer, die unausgesprochen zugrundeliegende Schulhistoriker-Annahme: Die Zeit der „Hochblüte" der Musik ist vorüber, veranlaßt ihn zu einer ungeziemend heftigen Polemik gegen moderne Künstler. Aus: Dieses Alte ist gut, was er oft sehr schön zu zeigen imstande ist, folgt darum für ihn: Jenes Neue ist schlecht, wobei ununtersucht bleibt, ob das Neue nicht in der Hauptsache dem Alten gleiche. Angesichts unreifer, aber werdender Äpfel urteilt er wie Einer, der nur völlig ausgereifte kennt: Die Zeit 460 der Hochblüte ist vorbei! Wie groß auch seine Verdienste sein mögen: Ohnmächtig erweist er sich besonders dort, wo er sich bemüht, positiv eine deutliche Abgrenzung zu schaffen. Gerade dort wird er nebelhaft. So wenn er von der „geheimnisvollen Fünfzahl" spricht, über die wir (wenn ich mich recht erinnere) nicht hinauskönnen sollen. Gewiß ein poetischer Gedanke, aber doch etwas zu poetisch im schlechten Sinn, da der wirkliche Poet die Wahrheit erkennt; denn inzwischen sind wir schon längst über die Fünf hinaus. Aber das stört ihn nicht, denn er wünscht, daß ihm die Fünfzahl geheimnisvoll bleibe. Zu diesem Zweck wird er

nicht nur blind gegen die Wirklichkeit, sondern begnügt sich auch mit falschen und ungenauen Beobachtungen, denn anders ist das „Geheimnisvolle" nicht aufrechtzuerhalten. Die Fünfzahl ist an sich sicher nicht weniger geheimnisvoll als alle andern Zahlen, aber auch nicht mehr. Und überhaupt: solche Geheimnisse, die wir herauskriegen, sind entweder keine Geheimnisse, oder wir haben sie nicht herausgekriegt. Was die Natur uns verbergen will, das versteckt sie besser. Aber außerdem: die Fünfzahl soll deshalb merkwürdig sein, weil sie sich überall in der Musik als eine Art Grenze zeige. Beispielsweise (an alles erinnere ich mich nicht) als fünfter Oberton, und als fünfter Ton der Skala, als Quint. Ja aber, wer sagt denn, daß die Quint mit Fünf auch nur irgend etwas zu tun habe. Weil wir ihr den Namen Quint gegeben haben? Deswegen ist sie ja nicht wirklich fünf, sondern in der Obertonreihe ist sie beispielsweise der zweite Ton. Im Dreiklang ist sie der dritte, und in der chromatischen Skala ist sie der siebente Ton. Daß wir den Abstand *c—g* mit fünf benennen, schreibt sich nicht davon her, daß er wirklich und in jeder Beziehung fünf ist, sondern davon, daß unsere — unsere — gegenwärtige Skala gerade drei Töne dazwischen setzt. Wie aber, wenn sie vier oder zwei dazwischen gesetzt hätte? Und das hätte sein können und hätte auch richtig sein können, denn die Natur ist viel deutungsfähiger als unsere Geheimnisse.

Zu solchen Irrtümern gelangt man, wenn man zur Erklärung der Ereignisse bloß soviel Gründe aufsucht, als eben knapp genügen, um das Bekannte einzuschließen, anstatt einen Überschuß von Gründen für die noch nicht existierenden Fälle vorzusehen. Wenn man die bekannten Erscheinungen für das einzige hält, was es gibt, für die letzten und unveränderlichen Äußerungen der Natur und nur sie erklärt, statt jene Natur durchaus in ihrem Zusammenhang mit unseren Empfindungen zu betrachten, wodurch sich diese Ereignisse dann nicht als Abschluß, als Ende, als Definitives zeigten, sondern als kleiner Teil eines ungeheuren, unüberblickbaren Ganzen, in welchem die Fünf ebenso interessant, aber nicht geheimnisvoller ist als alle anderen Zahlen, seien sie nun Primzahlen, Produkte oder Potenzen; und deren Geheimnis nicht durch ihre Höhe gegen uns abgegrenzt ist, sondern darin besteht, daß uns unbekannt ist, daß, warum und welchen Erscheinungen sie zugrundeliegen, was wir zwar ahnen, aber nicht wissen. Es soll aber nicht übersehen werden, daß diese Geheimnisse

für den Nichtwissenden nur unerfreulich sind, ihrem Schauer sich mit Recht nur hingibt, wer mit der Ahnung ihrer Auflösung begnadet ist, das Geheimnisvolle jedoch an sich nicht mehr Wahrheit besitzt, als das Stimmungsvolle im Kino.

510 Harmoniefremde Töne gibt es nicht, wenn man solche Grundsätze findet. Denn das natürliche Vorbild, der Ton, ist geeignet, noch ganz andere Zusammenklänge als Akkorde zu erklären als diese einfachen. Und zu diesem Vorbild stehen wir im Verhältnis des Analysierenden, Suchenden; indem wir es nachahmen, entdecken wir mehr oder weniger seiner Wahrheiten. Mehr, immer mehr strebt der schaffende Geist an, weniger genügt dem Genießenden. Zwischen diesem Mehr und diesem Weniger spielen sich die Kunstkämpfe ab. Hier die Wahrheit, das Suchen — dort die Ästhetik, das vermeintlich Gefundene, die Reduktion des Erstrebenswerten aufs Erreichbare. Erstrebenswert 520 ist, all dem nachzugehen, was im natürlichen Ton liegt, alles damit zu erzielen, was die kombinationenbildende Assoziationsfähigkeit des Menschenhirns vermag. Das Erreichbare hat dort seine vorläufigen Grenzen, wo unsere Natur und die Instrumente, die wir erdacht haben, ihre vorläufigen Grenzen haben. Das Erreichbare im außer uns Liegenden, im Ton, hat, theoretisch genommen, keine Grenzen. Was noch nicht erreicht ist, ist das Erstrebenswerte. Erreicht wurde ein System, in dem einige Obertöne ziemlich genau, einige andere ziemlich ungenau untergebracht werden konnten. Erreicht wurde die fast restlose Durchkombinierung dieses Systems durch das unbewußte Ohr des schaffenden 530 Musikers, durch seine Intuition. Absolut fehlt noch die richtige Konstatierung des Verhältnisses zwischen dem Erreichten und dem noch Anzustrebenden. Weiter anzustreben bleibt demnach alles übrige: die genaue Unterbringung aller Obertöne, die Beziehung auf die Grundtöne, eventuell die Bildung eines neuen Systems, die Durchkombinierung der sich daraus ergebenden Verhältnisse, die Erfindung von Instrumenten, die das darstellen können... usw.

Nicht nur die zufälligen Akkorde, auch die fundamentalen werden gefunden, weil das natürliche Vorbild, indem es gestattete, dazu aufforderte. Die Durkonsonanzen sind unmittelbare, die andern Kon- 540 sonanzen mittelbare Nachahmungen des Vorbilds. Diese und jene sind enthalten in der Obertonreihe als dem Grundton mehr oder weniger nahliegende Obertöne. Die fernliegenden, die Dissonanzen, sind als

Naturnachahmung ebenfalls teils unmittelbar (wenn auch, wie das temperierte System, ungenau), teils mittelbar oder durch Kombination gefunden. Der klingende Ton rechtfertigt die genauen Nachahmungen und die ungenauen. Er läßt die Näherungswerte zu, wie sich ja am temperierten System zeigt, das ein System der Näherungswerte ist: das vollkommene System einer unvollkommenen Sache. Die Einführung der Dissonanzen geschah stets mit Vorsicht: Vorbereitung, Auflösung, Durchgang, Manieren usw. Die Manieren sind nur Vorstadien 550 für die schließliche freie Verwendung. Die gebundene ist das erste Mittel, die freie das nächste Ziel. Und dann geht es weiter! Denn wir stehen erst am Anfang. Wir notieren noch immer nicht alle Manieren. Wir ahnen wahrscheinlich noch gar nicht, daß und welche dieser Manieren der zukünftigen Gestalt der Tonkunst vorarbeiten. Aber wie man den 7-Akkord schließlich zu notieren wagte, so wird man auch einmal wagen, diese Manieren zu fixieren. Und dann geht's weiter! Und wie man den 7-Akkord schließlich frei verwendete, ihn auch dorthin setzte, wo nicht mehr eine Manier ihn einführte, ihn ins System aufnahm, auf die andern Stufen übertrug, alterierte, aus den konstruierten Stufen 560 neue Akkorde bildete, so wird man auch hier einst kombinieren, Näherungswerte aufstellen und die fürs Endgültige halten.

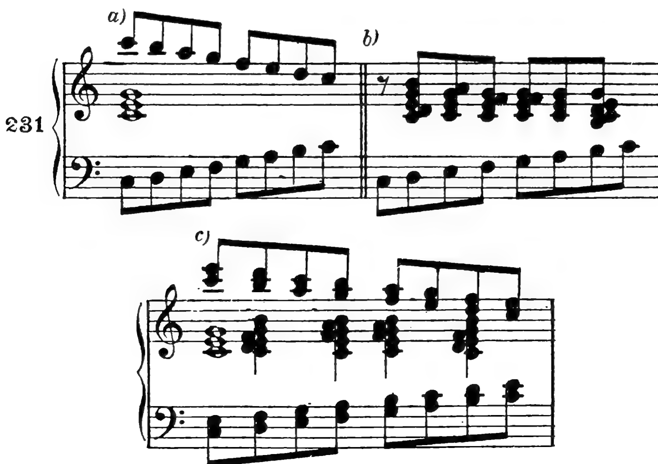
Aber soweit sind wir noch nicht. Soweit müssen wir gar nicht gehen. Es handelt sich nur darum, ob einzelne Akkorde, die wir sogar verwenden dürfen, ins System hineingehören oder nicht. Ich sage: sie gehören hinein, obwohl das System zu eng für sie ist, obwohl dieses System sich Grenzen gesetzt hat, die es nicht haben müßte. Wenn man beispielsweise einen *C*-Durdreiklang dreistimmig auf dem Klavier in einer tieferen Lage spielt, so klingen von den näher liegenden Obertönen mit: vom *C c—e—g*, vom *G g—h—d*, vom *E e—gis—h*; also 570 insgesamt: *h*, *c*, *e*, *d*, *g*, *gis*. Und das sind nur die näher liegenden Obertöne! Aber ein *d* in einem Akkord *c—e—g* soll harmoniefremd sein, d. h. zusammenklangsfremd; d. h. wenn ein *d* klingt, so ist es ein besonderer Fall, nicht etwa der alltägliche. Und wenn man mit dem *d* dasselbe tut, was man mit dem *e* und *g* getan hat, so ist das nicht eine Harmonie wie *c—e—g*, sondern das *d* ist harmoniefremd und es liegt eine zufällige Harmoniebildung vor. Nämlich, wenn man das *d*, das als Oberton ohnedies mitklingt, mit derselben Berechtigung, mit der man das *e* und *g*, die ja auch nur wegen ihres Ohnediesmitklingens realisiert, als wirklich

580 gesungene Töne gesetzt werden, wenn man dieses *d* auch durch eine wirkliche Stimme singen läßt, dann soll dies eine zufällige Harmoniebildung sein, während jenes ein Akkord ist, obwohl kein Unterschied zwischen beiden ist. Natürlich. Im System läßt sich das *d* deshalb schwer unterbringen, weil selbst die fortgeschrittensten Theoretiker behaupten, daß die 9-Akkorde, wenn es sie überhaupt gibt, nicht umkehrungsfähig sind, obwohl ja die 9-Akkorde gerade ein Beweis dafür sind, wie genau der Zusammenklang *c—e—g—d* der Natur entspricht. Gleichzeitig aber zeigt dieses *c—e—g—d*, daß dieser Akkord näher liegt als ein 7-Akkord. Denn der 7-Akkord über *C* müßte entweder den 590 vierten Oberton des *G* benützen oder den sechsten des *C*, der aber falsch ist. Und da im klingenden Akkord das *G* dem *C* nahezu gleichberechtigt ist, liegt der reinere vierte Oberton von *G* näher als der falsche sechste von *C*. Aber noch näher als der vierte Oberton des *G*, das *h*, liegt doch der zweite des *G*, das *d*. Und wenn also der vierte des *G* dem sechsten des *C* gelegentlich vorgezogen werden kann (im 7-Akkord *c—e—g—h*, der sich als „anerkannter" Akkord auf die Natur berufen darf, geschieht das doch), dann muß doch wohl der zweite Oberton des *G* noch eher berechtigt sein. Und der Akkord *c—e—g—d* liegt damit wohl näher als *c—e—g—h* (oder *b*). Was ist aber erst mit dem *gis*? 600 Wie ist das im System unterzubringen? Als ob das System just auf Terzen aufgebaut sein müßte! Warum nicht auf Quinten, die ja näher liegen als Terzen? Warum überhaupt „auf"gebaut? Vielleicht haben die Klänge auch drei Dimensionen, vielleicht sogar mehr! Aber gut! Baue auf, aber verlange nicht, daß ich dein System für mehr halte als für das, was es ist: für ein System der Darstellung der Ereignisse, aber nicht für eins, das sie erklärt. Wenn ein Trödler, der einen alten Kram zusammengekauft hat, eine beiläufige Ordnung schafft, indem er die besseren Stücke auswählt und sortiert, aber den Schund, der er nicht mehr sortieren kann, auf einem Haufen liegen läßt und einem Käufer 610 sagt: „hier habe ich eine Anzahl Waren, die besser sind; und dort liegt noch etwas, mit dem ich nichts Rechtes anzufangen weiß, suchen Sie aus, was Sie davon brauchen können!" dann geht er so vor, wie diese aufbauenden Theoretiker. Denn unter dem Schund, mit dem der Trödler nichts Rechtes mehr anzufangen wußte, dem er seine alten Hosen und geflickten Jacken vorzog, unter solchem Schund wurden meistenteils die alten Kunstwerke, wertvollen Bilder, Meistergeigen usw.

gefunden. Mit dem ich nichts Rechtes anzufangen weiß, meinetwegen. Das muß du gestehen! Damit will ich mich begnügen und du darfst ruhig weiter aufbauen. Aber daß das System falsch ist oder wenigstens ungenügend, weil es Erscheinungen, die sind, nicht unterbringen kann oder als Schund, als Ausnahme bezeichnet, als zufällige Harmoniebildung, als Haufen bezeichnet, das mußte gesagt werden. Arrogiert doch das System für das System der Natur gehalten zu werden, während es kaum System der Darstellung ist. Bekenne, „weil ich nichts Rechtes damit anzufangen weiß!" dann wollen wir gute Freunde sein. Aber die Anmaßung muß aufhören.

Harmoniefremde Töne gibt es also nicht, sondern nur dem Harmoniesystem fremde. Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorhalte usw. sind wie Septen und Nonen nichts anderes als Versuche, etwas den entfernter liegenden Obertönen ähnlich Klingendes in die Zusammenklangsmöglichkeiten, das sind ja die Harmonien, einzubeziehen. Wer Regeln für ihren Gebrauch gibt, beschreibt bestenfalls die Art und Weise, wie sie am häufigsten verwendet werden. Hat aber nicht das Recht, zu behaupten, er habe damit jene Möglichkeiten, in denen sie gut klingen, genau abgegrenzt gegen jene, in denen sie schlecht klingen. Solche Möglichkeiten, in denen sie schlecht klingen, gibt es nicht. Beweis: die ganze Musikliteratur. Den Möglichkeiten des Zusammenklangs sind keine Grenzen gezogen; höchstens den Möglichkeiten, die Zusammenklänge in ein System zu bringen, das ihre ästhetische Wertigkeit feststellt. Vorläufig; später wird wohl auch das gelingen.

Nun ein Beispiel. Über einer liegenden Harmonie $c—e—g$ führen zwei Stimmen eine C-Durskala in der Gegenbewegung aus.
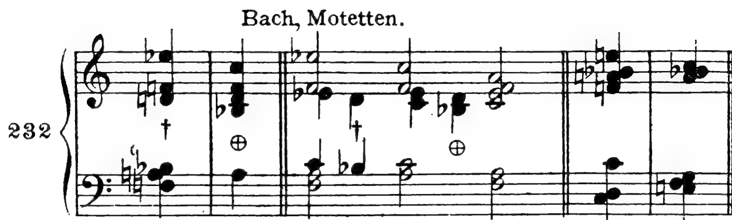


Welche Zusammenklänge entstehen da? (231 *a*). Ich notiere die einzelnen Momente, die besonders auffallen, heraus (231 *b*). Oder aber über einem liegenden Dreiklang *c—e—g* gehen zwei Stimmen in Terzen in der Gegenbewegung (231 *c*). Das sind freilich Härten; und die Theoretiker, die ja stets den schwärzesten Verdacht rechtfertigen, den man gegen sie haben kann, scheinen hauptsächlich, weil das Härten sind, mit denen eine Theorie nichts anzufangen weiß, die die Schönheit
650 konstruieren möchte, statt die Wahrheit zu suchen, die Theoretiker scheinen diesen Härten wegen ihrer Härte, wegen ihrer Unschönheit nicht näher getreten zu sein. Denn nähme man sie ins System als gleichberechtigte Mitglieder auf, dann entstünde ja die Gefahr, daß sie sich breit machten wie die andern Harmonien, und da müßten dann die Theoretiker anfangen, nachzudenken. Es wäre wirklich schrecklich! Aber diese Fälle kommen doch in Wirklichkeit oft genug vor. Den Fall, der ebensooft vorkommt, daß chromatische Skalen in Terzen gehen, und so vieles andere, was in der heute sogenannten Geräuschmusik (dahinter verbirgt sich vielleicht eine ,,Manier") vorkommt,
660 muß ich gar nicht in Betracht ziehen, um zu zeigen, was sich hieran schon zeigen ließe.

Ich behaupte, das sind Akkorde: nicht die des Systems, aber die der Musik. Man wird einwenden: ja, aber das geschieht ja nur im Durchgang. Ich sage: der 7-Akkord und der 9-Akkord geschahen auch nur im Durchgang, bevor sie ins System aufgenommen wurden. Man wird sagen: 7-Akkord und 9-Akkord waren keine so harten Dissonanzen wie die. Ich frage: woher weiß man das? Wer war dabei, wie sich die Ästhetiker, die Unproduktiven, über die ersten 7- und 9-Akkorde aufgeregt haben? Aber daß man sich über die ersten Terzen, die man zur
670 leeren Quint dazuzusetzen wagte, aufgeregt hat, w e i ß i c h. Und es scheinen ja doch keine zu harten Dissonanzen zu sein, sonst würde man wohl nicht wagen, sie zu schreiben. Und man wagt es ja doch. Man erwidert: man wagt es ja nur, weil sie so schnell vorübergehen, weil die Auflösung schon da ist, ehe man noch zum Bewußtsein der Dissonanz gekommen ist. Ich: was ist denn schnell? Was einem langsam ist, ist dem andern schnell. Die Schnelligkeit kann nur durch eine Verhältniszahl zur Aufnahmsfähigkeit dargestellt werden. Ist man imstande zu unterscheiden, dann mag es ja schnell, aber nicht zu schnell sein. Und man unterscheidet doch! Mindestens weiß der für Dissonanzen

Empfindliche, daß er nicht etwa in einem dieser so gefährlichen Punkte aufhören könnte. Die Dissonanz kommt also mindestens auf diese Art zum Bewußtsein. Aber selbst wenn sie nur im Unbewußten bliebe. Glaubt man, daß hier nicht derselbe Vorgang stattfindet wie bei den anderen schon emanzipierten Dissonanzen? Glaubt man wirklich, daß den Künstlern, die jahraus jahrein solche Zusammenklänge bewußt schreiben und spielen, so einfache Vorgänge des Unterbewußtseins nicht schließlich zum Bewußtsein kommen? Aber abgesehen davon, hört nicht der Kapellmeister, wenn die Figur nicht allzu verdeckt ist, einen falschen Ton in solchen Zusammenklängen? Genügt also das Bewußtsein, die Zusammenklänge auf ihre Übereinstimmung mit dem Notenbild zu prüfen, analysiert sie somit das Ohr rasch genug, warum sollte es nicht imstande sein, sie auch zu erkennen, wenn sie losgelöst vom Zusammenhang vorkommen, wenn sie länger klingen, wo das Ohr ja mehr Zeit hat, sie zu analysieren, wo das Ohr mehr Zeit hat, sich mit ihnen zu befreunden, indem es ihre Triebe und Neigungen erkennt und anerkennt. Und zugegeben, daß solche Zusammenklänge einstweilen seltener frei als im Durchgang vorkommen. Kommen sie nicht auch als freie Vorhalte oft genug vor? Und was ist ein freier Vorhalt denn wesentlich anderes als ein Akkord? Was ist die Appoggiatura anderes als ein verschämtes Zugeständnis, das das hellhörige Ohr dem begriffstützigen Auge macht. Hier soll etwas klingen, dessen Bild das Auge nicht verträgt. Daß ein Vorhalt sich auflösen muß? Ein 7-Akkord muß sich auch auflösen. Aber von einem freien Vorhalt wird öfter ohne Auflösung weggesprungen als von einer Sept. Dann wäre ja der freie Vorhalt geradezu eine weniger empfindliche Dissonanz als die Sept. Und das ist vielleicht nicht einmal so unrichtig. Im allgemeinen kommen die freien Vorhalte allerdings seltener zur Darstellung des Harmonischen vor als vielmehr in melodisch entwickelten Stimmen. Die Verantwortung für sie trägt dann die Melodie, das Motiv, wenn man schon nicht den ganzen Zusammenklang als Akkord ansehen mag. Daß man ihn nicht als Akkord ansehen kann, liegt nicht etwa daran, daß er keiner ist, sondern daß er keinem von denen gleicht, die im System vorkommen.

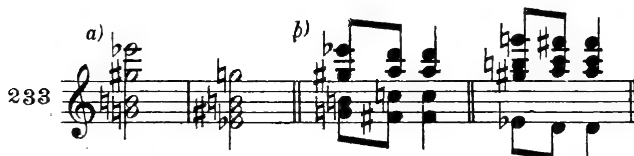
Aber nun wird mir ein Einwand gemacht, der imstande ist, alles zu schlagen, was ich bisher nachgewiesen habe; nämlich: „derartige Zusammenklänge sind nicht schön." Und da muß ich sagen: ja, leider,

das ist wahr, sie sind nicht schön. Das ist ja das Traurige an der Sache, daß selbst die großen Meister sich nicht gescheut haben, Stellen zu schreiben, von denen der kleinste Ästhetiker so leicht behaupten kann, 720 daß sie nicht schön sind. Darüber habe ich mich schon oft gekränkt. Und da habe ich neulich erst bei Bach folgende vier Akkorde gefunden, die wohl nie einem Ästhetiker gefallen könnten, wenn er sie bemerkte:



Und natürlich hat sie der Arglistige in Motetten versteckt, die in den alten Schlüsseln geschrieben sind, wo ein Theoretiker sie nicht leicht lesen, und im Durchgang, wo ein Ästhetiker sie nicht leicht hören kann. Man sollte dem alten Herrn doch etwas mehr auf die Finger sehen und ihn zwingen, Farbe zu bekennen, jene graue Farbe, die auf dem Wappen unserer Theoretiker steht. Und das Eigentümlichste ist, daß dieser Bach sogar selbst über Theoretisches nachgedacht und als 730 Lehrer sogar gezwungen war, sich damit zu befassen. Ja, man hat ihn sogar in Verdacht gehabt, daß er eine Formel zur Erfindung von Fugenthemen als Familiengeheimnis geerbt hätte. So standeswidrig kann sich wohl nur ein Mensch benehmen, der Phantasie hat. Und doch ist es unbegreiflich, daß ein Mensch von zweifellosem Wissen solche Dinge schreibt.

Und es ist wirklich unbegreiflich, daß Musiker, die ja immer mehr wissen als die Theoretiker, Dinge geschrieben haben, die von der Ästhetik nicht zugelassen werden. Da ist ja gleich „dieser Mozart“, der in der *G*-Mollsymphonie folgenden Akkord schreibt (233 *a*). Allerdings in 740 diesem Zusammenhang (233 *b*), aber doch ohne jede Vorbereitung.



Aber dem haben es die Theoretiker auch bei Lebzeiten gesagt, was er für ein Dissonanzenjäger sei, und wie er nur zu oft der Sucht unterliege, das Unschöne zu schreiben, was er bei seinem Talent ja wirklich nicht nötig hätte.

Es scheint, daß sie es doch nötig haben. Daß sie es nötig haben, just das zu schreiben, was den Ästhetikern nicht gefällt, just das, was die für unschön erklären. Sonst würde man das nicht die ganze Geschichte hindurch immer wieder sehen. Wenn das aber wirklich unschön ist, wer hat dann recht? Der Ästhetiker oder der Künstler? Die Geschichte läßt keinen Zweifel darüber übrig, daß der recht hat, 750 der immer recht haben wird: der Schaffende; selbst wenn es unschön ist. Wie verhält es sich denn mit der Schönheit?

Damit ist es so: Die Schönheit gibt es erst von dem Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen. Früher existiert sie nicht, denn der Künstler hat sie nicht nötig. Ihm genügt die Wahrhaftigkeit. Ihm genügt es, sich ausgedrückt zu haben. Das zu sagen, was gesagt werden mußte; nach den Gesetzen **seiner** Natur. Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit. Die Auflehnung der Mediokren gegen sie ist genügend erklärt durch den Umstand, daß diese Gesetze gut sind. Die Auflehnung 760 gegen das Gute ist im unproduktiven Menschen ein so starker Trieb, daß sie, um ihre Blöße zu bedecken, sehr dringend die Schönheit braucht, die die Genialen ihr unbeabsichtigt schenken. Aber die Schönheit, wenn sie überhaupt existiert, ist unfaßbar, denn sie ist nur dort vorhanden, wo einer, dessen Anschauungskraft allein imstande ist, sie hervorzubringen, allein durch diese Anschauungskraft sie schafft, sie jedesmal neu schafft, so oft er schaut. Mit dieser Anschauung ist sie da, sowie die zu Ende ist, hört sie wieder auf Alles übrige ist Gerede. Die andere Schönheit, die man besitzen kann in festen Regeln und festen Formen, diese Schönheit ist die Sehnsucht der Unproduktiven. Dem Künstler 770 ist sie nebensächlich wie jede Erfüllung, denn dem Künstler genügt die Sehnsucht, aber die Mediokren wollen die Schönheit besitzen. Dennoch gibt sich dem Künstler die Schönheit, ohne daß er sie gewollt hat, denn er hat ja nur die Wahrhaftigkeit angestrebt Nur die Wahrhaftigkeit! Versuch sie anzustreben, Unproduktiver, wenn du's kannst! Aber der Künstler erreicht sie, denn sie ist in ihm und er drückt sie nur aus, er drückt sie nur aus sich heraus. Und die Schönheit ist nur noch durch

eins in der Welt: durch die kongeniale Regung in der Natur des Ungenialen, durch die Fähigkeit, mitfühlend zu erleiden, was Große erlebt. Als Begleiterscheinung jener großen Mitfühlfähigkeit, die den Durchschnittlichen hebt, als Nebenprodukt bei der Verrichtung jener notwendigen Arbeiten, die das Genie in der Durchdringung der Natur leistet, mag die Schönheit wohl vorkommen.

Also, dann sind diese Akkorde wirklich nicht schön. Natürlich nicht, denn nichts ist an sich schön, auch der Ton nicht. Selbstverständlich ist er ebensowenig häßlich. Eines von beiden wird er, je nachdem wer und wie man ihn behandelt. Man hat sogar vielleicht eher recht, diese Akkorde unschön zu nennen, als andere Akkorde schön. Sie sind nicht schön, wenigstens anfangs nicht; sie werden allerdings auch nie schön; aber wen sie nicht sofort ansprechen, der mag sich erst mit ihnen vertraut machen. Dann werden sie wohl auch Schönheitsgefühle auslösen, wie die, die ihm längst vertraut sind. Das Gehör ist oft begriffstützig, aber es muß sich anpassen. Die Anpassung ans Neue fällt dem Menschen meist nicht leicht, und es muß gesagt sein: gerade diejenigen, die wirklich eine Art Schönheitskultur besitzen, gerade die wehren sich, weil sie eine Vorstellung haben von dem, was ihnen gefällt, aufs heftigste gegen das Neue, das schön wirken will. In der Tat will es nur wahr und wahrhaftig wirken, aber das nennt man schön.

Ich könnte in den Verdacht geraten, daß ich den Begriff des Schönen durch den des Wahren, Wahrhaftigen umschreiben will. An sich kann sogar das schon ein Vorteil sein, denn es entfielen wenigstens jene rein formalen Untersuchungen, jene Experimente, die die Schönheit auf ein Rechenexempel zurückführen wollen. Während das, was die Schönheit sein müßte, wenn sie etwas Wirkliches wäre, uns nur genügen könnte, wenn sie sich nicht durch ein Rechenexempel darstellen ließe. Wenn nicht der ganze Zauber sich zeigte als etwas sehr Einfaches, sondern als etwas sehr Zusammengesetztes. Wenn wirklich die Mannigfaltigkeit einem Samen entspränge, der platzte, weil er der Revolution der Kräfte in seinem Innern nicht standhalten kann. Aber nicht einer wohlgebändigten Formel, in der links vom Gleichheitszeichen eine Unwahrscheinlichkeit steht, die der rechtsstehenden zwar die Wage hält, aber doch nicht darüber täuschen kann, daß es Unwahrscheinlichkeiten sind, weil sie sich die Wage halten. So symbolisiert sich das Leben nicht, denn es ist: Bewegung. Aber es entsteht in der Tat die

Gefahr, daß an Stelle der trockenen Begeisterung des Formalismus die feuchte der überschwänglichen Gefühls- und Moralduselei träte. Mag diese Gefahr entstehen! Mag von ihr eine Zeitlang jene Unklarheit über das Wesen der Dinge ausgehen, die uns vorher der Formalismus in so zufriedenstellender Weise geleistet hat. Mir genügte eigentlich der Wechsel, ein andersfarbiges Glas. Man wird hier das Neue finden, 820 und selbst wenn es nicht wesentlich richtiger ist als das, was man früher gefunden hat, so ist es wenigstens neu, und das Neue ist, wenn nicht das Wahre, so doch das Schöne. Die große Sorge der Philister, die an die Schönheit nicht glauben, wenn sie sie nicht kontrollieren können an der Hand von Regeln, die sie nicht erlebt, sondern nur erlernt haben, diese Sorge teile ich nicht. Wer ein Gefühl für Menschen und Menschenwerk hat, wird ohne Ästhetik den Genialen an jenen unmittelbaren Wirkungen erkennen, die unser Instinkt so sicher differenziert, wie er die Witterung hat für den Feind und den Freund, wie er die Witterung für den sympathischen und den unsympathischen Menschen hat. Die 830 Wahrhaftigkeit ist vielleicht auch ein mathematisch Ausdrückbares, vielleicht sogar eher als die Schönheit, bei der man mit der Formel schließlich doch nicht auskommt, sondern Schönheitsgefühle durch das Schönheitsgefühl erklären muß. Die Wahrhaftigkeit ist eine Zahl, welche das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk anzeigt. Damit ist schon ihre Relativität ausgedrückt. Damit ist schon gesagt, daß, obwohl es nur eine volle Wahrhaftigkeit gibt, nämlich dann, wenn dieser Bruch die Eins ergibt, wo also auch die Bewegung aufhört, in Wirklichkeit alle Zwischenstadien vorhanden sind. Das entspricht dem Leben, denn es zeigt das Ziel und die Kritik des Strebens. Darin hat 840 auch der Irrtum Platz, der ebenso zur Wahrhaftigkeit gehört wie die Wahrheit. Er verdiente einen Ehrenplatz, denn ihm verdankt man es, daß die Bewegung nicht aufhört, daß die Eins nicht erreicht wird. Daß die Wahrhaftigkeit nie zur Wahrheit wird; denn es wäre kaum zu ertragen, wenn wir die Wahrheit wüßten.

Auch die Ursachen, die nur dem Gefühl entspringen, und die Wirkungen, die nur durchs Gefühl kontrollierbar sind, werden schließlich wahrscheinlich vom Verstand verlangen, daß er ihre Gesetze erkenne. Aber sie werden nicht wollen, daß er ihnen diese Gesetze vorschreibe, damit sie sich danach richten, wie es die Schönheitsgesetze tun. Und 850 so wäre mindestens der Vorteil errungen, daß die Vernunft abgehalten

wird, an Dingen, die man nicht anders als mit dem Gefühl zu beurteilen vermag, jene Vereinfachung vorzunehmen, die ihr angemessen, aber den Gefühlen zu eng ist.

Wenn man bei dem angelangt sein wird, was ich angeregt durch die Zitate von Bach*) und Mozart gesagt habe, wird man vergessen haben, daß ich den einen Einwand, daß diese „Mißklänge" nur im Durchgang vorkommen, schon früher widerlegt habe. Ich sehe das voraus, denn ich weiß, wie der freundliche Leser denkt, wenn er zu 860 widerlegen beabsichtigt, und bitte ihn deshalb, sich dessen zu erinnern. Die Zitate von Bach finden sich in der Motette Nr. 4 (Peters Edition, Seite 56 und 59) und zwar in folgendem Zusammenhang:

234

a) Sopran. b)
Alt.
Tenor.
Baß.

Wie erinnerlich, habe ich mich mit dem Schnellen und Vorübergehenden des Durchgangs schon auseinandergesetzt, und wer dem folgen konnte, wird zugeben müssen, daß dieser relative Begriff nicht absoluter Maßstab sein kann. Aber angenommen, er wäre es, und angenommen, Bach hätte wirklich Schönheit angestrebt, was ergäbe sich dann? Zusammenklänge wie der bei ⌽ zwischen den beiden Bässen

*) Ein Mißverständnis jemandes, der mir zustimmt, macht mich aufmerksam, daß man die hier angeführten Akkorde für Einzelfälle halten könnte, die bei Bach gelegentlich vorkommen. Aber das sind sie nicht, sondern im Gegenteil, sie sind regelmäßige Fälle. Nicht nur, weil sie es sein müssen wegen des Triebes, die fernerliegenden Obertöne zu benützen, sondern vor allem wegen des achtstimmigen Satzes, der dazu zwingt.

(NB. das ist kein schnelles Tempo!!!), oder die Sekundenfortschreitung bei + zwischen zweitem Sopran und erstem Alt, oder der freie Einsatz des Tenors bei ■ (interessant sind nebenbei auch die verdeckten Oktaven zwischen zweitem Sopran und erstem Alt in 234 *a*) sind doch mindestens sehr harte Ereignisse. Da nicht anzunehmen ist, daß ein Meister wie Bach, wenn sein Schönheitsgefühl ihm das verboten hätte, nicht imstande gewesen wäre, solche Zusammenklänge zu vermeiden, da es auch ausgeschlossen ist, daß sie ohne Absicht oder gar aus Versehen dort stehen, denn sie finden sich nicht nur in diesem, sondern in jedem andern Werk Bachs, so ist es zweifellos, daß er sie für schön gefunden haben muß. Oder daß sie ihn wenigstens nicht gestört haben, ob er nun Schönheit angestrebt hat oder nicht. Es ist also sicher, daß harte Zusammenklänge, da sie bei Bach vorkommen und also wohl kein Schönheitsfehler sind, geradezu Erfordernisse der Schönheit sind, wenn diese selbst ein Erfordernis ist. Und zugegeben, er hätte sie sich nur deshalb im Durchgang gestattet, weil sein Gehör es noch nicht vertrug, sie frei hinzusetzen — er hat sie doch wenigstens hingesetzt und damit mehr als genascht vom Baum der Erkenntnis. Hat dem Trieb, kompliziertere Zusammenklänge unterzubringen, dort nachgegeben, wo er vermeinte, daß es ohne Gefahr für die verständliche Gesamtwirkung geschehen könne. Aber das Wesentliche, der Trieb, harte Zusammenklänge zu schreiben, den ich für identisch finde mit dem Trieb, fernerliegende Obertöne heranzuziehen, war vorhanden. Er setzte sie im Durchgang, damit wir sie frei verwenden können; er nahm einen Schwimmgürtel, damit wir frei schwimmen lernen. So wie er dort frei schwamm, wo seine Vorgänger den Schwimmgürtel notwendig hatten.

Man wird fragen, wozu ich in den früheren Partien dieses Buches so gründlich jedes Detail eines Systems erklärt und auseinandergesetzt, mich bemüht, kleine Irrtümer auszumerzen, Gesetzen eine andere Form gegeben habe usw., wenn ich hier Beweise erbringe, welche die Unzulänglichkeit dieses Systems bezeugen. Man wird fragen, ob ich denn ein neues System aufstellen oder das alte erweitern, verbessern kann. Und da ich nun — wie ich von vornherein gesagt habe — kein System geben kann, wird man ein Mißverhältnis darin finden, daß beispielsweise so subtilen Unterscheidungen nachgegangen wurde wie beim $\frac{4}{6}$-Akkord, während hier eine so große Anzahl von Zusammenklängen nicht nur nicht einzeln, sondern nicht einmal als Ganzes ge-

prüft, geordnet und gewertet werden. Man wird finden, daß der vorher so streng geführte Schüler hier plötzlich und unvorbereitet einer Freiheit gegenübersteht, mit der er nichts anzufangen weiß.

Vor allem: was das Mißverhältnis anbelangt, so ist es vielleicht
910 sogar größer, als das in andern Lehrbüchern; das jedoch nur darum, weil ich in der ersten Hälfte genauer beschrieben habe als sie, während ich über die zweite immerhin noch ebensoviel sage. Mein Bestreben, die Probleme psychologisch oder aus dem Handwerklichen oder aus den Obertönen zu erklären, wird jedenfalls einem künftigen Theoretiker auch dann von Nutzen sein, wenn er auf anderen Grundsätzen aufbaut als ich. Denn da sich meine Versuche nie auf das dem Wechsel unterworfene ästhetische Urteil stützen, da ich nie schön oder häßlich sage, sondern Ursachen und Gründe zu finden suchte, die man für unveränderlich halten darf oder von denen man weiß, daß, wie und warum
920 sie sich geändert haben, so wird er einen ziemlich reinen Tisch finden. Er wird sich nicht damit aufhalten müssen, zu untersuchen, ob z. B. das Quintenverbot wirklich in der Natur begründet ist; er wird Aufschluß finden über die Rolle, die der $\frac{4}{6}$-Akkord in den ältern Werken gespielt hat, und die Gründe dafür; die Unterscheidung zwischen Naturgegebenem und durch Kunsttätigkeit Entstandenem, Hinweise auf die Bildung von Harmonien durch die Einwirkung des melodischen Elements und die Deutung mancher Details werden ihm Fingerzeige sein. Ich glaube also schon aus diesen Gründen nicht, daß ich zu ausführlich war. Sind nun, wovon ich überzeugt bin, die Gesetze der älteren Har-
930 monie (die wirklichen, nicht die orthodoxen Übertreibungen) auch die der zukünftigen, so habe ich gewiß in der ersten Hälfte nicht zuviel gesagt. Als noch geringfügiger erweist sich jedoch das Mißverhältnis darum, weil ich das alte System nicht so unvermittelt verlasse wie die Theoretiker, die auch dazu gezwungen sind, sich dessen aber nicht bewußt werden. Sie gehen, solange sie damit auskommen, den Weg der Rückführung auf Stufen, ordnen die Akkorde ohne Rücksicht auf ihre Entstehung, was die Einschätzung ihrer Wertigkeit und Verbindungsfähigkeit ermöglicht. Dann aber springen sie unvermittelt auf eine andere Darstellungsart über, die historische, bei der die Ereignisse
940 nur nach der Entstehung geordnet und beurteilt werden. Ich habe immerhin schon bei den auf Stufen zurückgeführten Akkorden gezeigt, daß manches nicht auf harmonischem Weg entstanden ist und habe

dort die Rechtfertigung dem Melodischen zugeschoben. Und, obwohl ich von vornherein nur ein System der Darstellung, nicht eines der Natur angestrebt habe, fand ich doch einen, wenigstens einen, die einheitliche Betrachtung der ältern Harmonie gestattenden Gesichtspunkt, der auch in die Zukunft blicken läßt, den Grundsatz: die Dissonanzen sind die als Obertöne fernerliegenden Konsonanzen. Damit allein war schon gesagt, daß die durch harmoniefremde Töne entstehenden Zusammenklänge ebensolche Akkorde sind wie die andern. Dieser Grundsatz ist weit genug, um alle harmonischen Ereignisse zu umfassen und nötigt nicht zu Ausnahmen. Die für zufällig gehaltenen Zusammenklänge sind Akkorde; es ist klar, daß sie als solche verwendbar sind, und bräche das System hier nicht ab, so könnte die Darstellung fortgesetzt werden. Dahin zu gelangen mußte diesen Theoretikern versagt bleiben, weil sie diese Zusammenklänge nicht als Akkorde erkannten.

Was nun den Schüler anbelangt und den Vorwurf, er stehe plötzlich führerlos und unvorbereitet einer Freiheit gegenüber, mit der er nichts anzufangen weiß, so habe ich darüber folgendes zu sagen: abgesehen davon, daß gerade die strenge Vorbereitung durch die früheren Kapitel ihn eher instandsetzen kann, sich in der Freiheit wohlerzogener zu betragen, als es eine weniger strenge Führung vermocht hätte, abgesehen davon habe ich nicht die Absicht, einem Schüler diese Freiheit zu geben. Wozu auch? Freiheit gibt nicht der eine, sondern der andere nimmt sie. Und nehmen kann sie nur ein Meister; einer also, der sie ohnedies besitzt. Was der Schüler nähme, wenn's ihm der Lehrer nicht geben mag, ist doch nicht die Freiheit. Die er auf solche Art erwirbt, ist dieselbe, die er bereits besaß, ehe er zum Lehrer kam: voraussetzungslose Freiheit, die noch keine Verantwortung kennt. Ich kann sie ihm also nicht geben und müßte daher entweder selbst ein System aufstellen, das den Gebrauch solcher Akkorde regelt, oder die Verwendung harmoniefremder Töne untersagen.

Ein System zu finden oder das alte auch auf diese Erscheinungen auszudehnen, ist mir nicht gelungen. Ist mir das vielleicht, meiner Anlage nach, versagt, so mag meine Leistung darin bestehen, den Bruch in der bisherigen Methode aufgedeckt zu haben. Vielleicht aber ist es überhaupt heute noch nicht möglich, eines aufzustellen, weil noch zu wenig Material vorliegt und wir diesem noch zu nahe stehen. Sieht man ab von den Versuchen einiger jüngerer Komponisten, die den Mut

980 haben, ihrem Gehör zu folgen — die vielen, die heute zwar auch den Mut, aber nicht das Gehör, dafür jedoch den Blick haben für das Demnächst-Erfolgreiche, darf man unbesorgt vernachlässigen — so wurden bis jetzt solche Zusammenklänge fast nur dort verwendet, wo sie sich als Durchgang u. dgl. erklären. Das ist auch natürlich und steht mit meinen Ergebnissen keineswegs im Widerspruch. Denn dem Musiker wohnen diese Gesetze wirklich inne; nicht nur deshalb, weil er durch die Schule dazu erzogen ist, sondern weil sie tatsächlich den Weg bezeichnen, auf dem diese Zusammenklänge entstanden sind. Ich habe oft genug darauf hingewiesen, 990 daß wohl die meisten Dissonanzen durchs Melodische in die Harmonie Eingang fanden, und worauf meine Polemik aufmerksam machen will, ist ja etwas anderes: 1. daß sie nunmehr, wie alle andern Dissonanzen, die ebenso entstanden sind, ebensolche Akkorde sind, und 2. daß sie ans alte System bloß äußerlich angeschlossen, daß sie nach einem andern Grundaatz, nach ihrer Entstehung beurteilt, statt auf Stufen rückgeführt werden.

Fälle wie der bei Mahler (235) und zahlreiche andere Stellen bei diesem und bei Strauß dagegen stehen zu vereinzelt da und



insbesondere ist all das uns noch zu nah. Man muß einen gewissen 1000 Abstand haben von einem Objekt, wenn man es als Ganzes sehen soll; in der Nähe sieht man nur Einzelzüge; erst die Entfernung zeigt das Gemeinsame. Übrigens wäre es nicht allzu schwer, alle denkbaren Zusammenklänge von zwei bis zu zwölf Tönen, auf einen Grundton bezogen, auszurechnen, sie untereinander zu verbinden und ihre Verwendungsfähigkeit in Beispielen darzustellen. Auch Namen fänden sich. Man könnte z. B. einen *C*-Dur-Dreiklang mit „fremdem“ *des* als „kleinen $\frac{1}{2}$-Durdreiklang“, mit fremdem *d* als „großen $\frac{1}{2}$-Dur-Dreiklang“, mit *es* als „Doppelterzen-Dreiklang“, mit *f* als „kleinen-“, mit *fis* als „großen $\frac{3}{4}$-Dur-Dreiklang“ bezeichnen usw. Man könnte auf diese Akkorde

die bekannten Gesetze der Auflösung anwenden und noch die aus der 1010
Behandlung harmoniefremder Töne sich ergebenden dazunehmen. Ob aber mit all dem viel getan wäre, ist fraglich, weil sich ohne Beschreibung und Wertung der Wirkung keine Nutzanwendung ergibt. Wollte man aber werten, so bekäme man wieder ein ästhetisierendes System und zudem eines, das nicht, wie das alte, sich auf die Fürsprache einer stattlichen Reihe von Kunsttatsachen berufen kann, sondern eines, das den Ereignissen vorgriffe, ihnen einen Weg vorschriebe, den sie vielleicht nie nehmen werden. Führen darf eben nur das Gehör, die Tonempfindung, der Schaffensdrang, die Phantasie; niemals hingegen die Mathematik, die Kombination, die Ästhetik. Somit sollte ich, da ich kein 1020
System geben kann, wenn es sich mir bloß um äußerliche Konsequenz handelte, die Verwendung harmoniefremder Töne untersagen. Um so mehr, als ich von vornherein gesagt habe, daß Stimmführungsangelegenheiten nur soweit in die Harmonielehre gehören, als sie zur Darstellung harmonischer Vorgänge nötig sind. Hält man sich jedoch vor Augen, daß die gegenseitige Durchdringung der beiden Disziplinen, Harmonielehre und Kontrapunkt so vollkommen ist, wie ihre Trennung unvollkommen, weil jedes Stimmführungsereignis einmal Harmonie, jeder Akkord einmal Grundlage für die Stimmführung werden kann; daß somit die Zusammenfassung beider Lehren in eine einzige, wenn das 1030
Stoffgebiet nicht zu groß würde, von größtem Vorteil wäre, so ist damit schon das Verhalten gegeben, das ich diesen Akkorden gegenüber einzunehmen habe. Nämlich:

Nur eine pädagogische Überlegung hält mich davon ab, dem Schüler diese Akkorde ganz freizugeben: ich habe ihm bisher genau gesagt, wann diese und jene Harmonie, alten Erfahrungen zufolge, von verläßlicher Wirkung ist und möchte das auch weiterhin können. Alte Erfahrungen für die freie Verwendung dieser Akkorde gibt es nicht; dagegen sind erprobte Methoden vorhanden, sie nach Stimmführungsregeln unter Kontrolle zu stellen. Folglich werde ich hier denselben 1040
Standpunkt einnehmen wie z. B. beim Quintenverbot: der Meister ist frei; der Schüler hingegen bleibe gebunden, bis er frei geworden ist. Darum werde ich die harmoniefremden Töne in Kürze ähnlich darstellen, wie es sonst üblich ist. Nur wird der Schüler eben wissen — und das ist ein wesentlicher Unterschied — daß er Akkorde vor sich hat, die Dissonanzen sind, wie alle andern. Und er weiß, daß die Anwei-

sungen, die er für ihren Gebrauch erhält, nicht mehr bedeuten als die, in denen ihm empfohlen wurde, vagierende Akkorde durch Chromatik einzuführen; nicht mehr als: das ist die einfachste Art, die der histo-
1050 rischen Entwicklung nachgebildet ist, aber die vorläufig unhistorische Zukunft bringt anderes.

VORHALT, DOPPELVORHALT usw., DURCHGANGSNOTEN, WECHSELNOTEN, VORAUSNAHME

Alle diese sogenannten harmoniefremden Töne: Vorhalte, Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorausnahmen sollen in unsern Übungen also so dargestellt werden, daß sie durch melodische Vorkommnisse entstehen. Ihr Auftreten und die mit ihnen stets erscheinenden Dissonanzen werden also gerechtfertigt durch die Triebkraft eines Motivs oder eines dem gleichkommenden Rhythmus, vielfach aber durch gewisse feststehende Formeln, die schon oft erwähnten Manieren. Abgesehen davon, ob sie der unbewußt zugrunde liegenden Empfindung entsprechen, wonach jeder Zusammenklang möglich ist, zeigt sich hier wieder, wie die
10 bekannte Wirkung gewisser ständiger, klischeeartiger Wendungen, deren befriedigende Auflösung vom Gedächtnis zugesichert und vom Gehör antizipiert wird, es möglich macht, daß außerhalb der zu engen Regeln sich die Notwendigkeit erfüllt. Das Klischee gestattet die Anbringung, weil man sich ans Klischee gewöhnt hat; die allmähliche Gewöhnung begünstigt die freiere Verwendung. Dadurch entstehen neue Klischees. So benützt die Methode die Gewohnheit, um durch die Gewohnheit wieder neue Methoden zu erzeugen. Eine dieser Manieren sieht beispielsweise so aus:
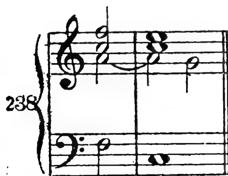


Stößt dieses *g* nun an irgendeinem
20 Ton hart an, so erwartet das Ohr, weil es das so gewohnt ist, eine Auflösung. Nun springt aber die Stimme von der Dissonanz weg ins *c*. Aber auch das ist bekannt, denn man weiß, daß das *c* dann nachher ins *f*, in den Auflösungston, zurückspringt, wie wenn in einem Lustspiel die Situation einen Moment sehr ernst wird. Aber man hat auf dem Theaterzettel gelesen: „Lustspiel" und weiß: es wird nicht so gefährlich werden. Sie kriegen sich doch. Diese Wirkung beruht also auf der Erinnerung an ähnliche Formen. Beispielsweise: dieses Motiv ist in einem Stück oft vorgekommen; deshalb weiß man

von ihm, daß nach dem großen Sprung aufwärts ein Sprung abwärts 30
das Gleichgewicht wiederherstellen wird. Das kann auch auf andere
melodische Ereignisse angewendet werden als auf die der Manieren.
Jedes in einem Stück oft genug und deutlich vorkommende Motiv kann
gelegentlich auf eine Dissonanz gestellt sein, wenn nur der Endton die befriedigende, konsonierende Auflösung deutlich bringen wird. Das ist eine
im Kontrapunkt Mahlers und Strauß' häufig vorkommende Form. Wie
man sieht, ist sie, ohne daß man so weit geht wie ich, durchaus
berechtigt, denn sie beruht auf dem gleichen Prinzip wie die Manieren.
Die Ausführung derartiger Versuche gehört natürlicherweise nicht in
die Harmonielehre, sondern in den Kontrapunkt. Aber ich möchte 40
diese Betrachtung nicht ohne diesen Ausblick anstellen, und es ist mir
wichtig, hier gleich die Ähnlichkeit zwischen der Manier, dem Motivklischee, und dem freien Motiv gezeigt zu haben. Sind also solcherart
sogar die komplizierten Phänomene leicht zu erklären, wenn auch
außerhalb des Systems, unmusikalisch, aber psychologisch, so sind
natürlicherweise die einfachen mit einigen wenigen Anweisungen
abzutun. Ich glaube, es genügt, zu beschreiben was sie sind, einige
Fälle und einige Möglichkeiten zu erwähnen, und der Schüler muß
wissen, wie er sie verwenden kann.

Vorhalt und Durchgangsnote sind auf die einfachste Melodieform zurückzuführen, auf die Skala, auf den Skalateil. 50

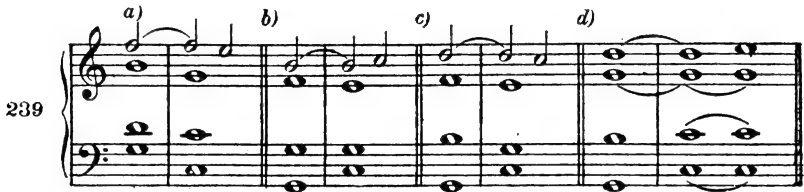


Vorhalt ist die Verzögerung eines Sekundenschritts in einer
Stimme während eines Harmoniewechsels. Wenn er als solcher charakteristisch sein soll, wird gewöhnlich verlangt, daß er dissoniere. Das
scheint jedoch nicht unbedingt nötig zu sein, denn das *a* in 238 ist
zweifellos Vorhalt, wenn die erscheinende I. Stufe wie bei einem
Abschluß als Ziel auftritt.

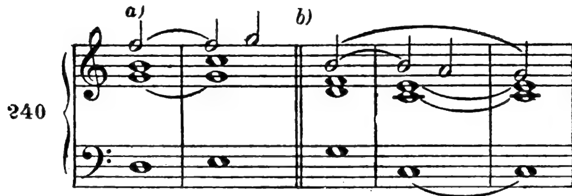


Die häufigere Form ist allerdings die, daß
er wirklich dissoniert; nur dadurch ist er genügend auffallend. Und außerdem: es handelt 60
sich ja um Dissonanzen, um Methoden der Einführung entfernter liegender Obertöne. Der Vorhalt kann vorbereitet oder unvorbereitet kommen.
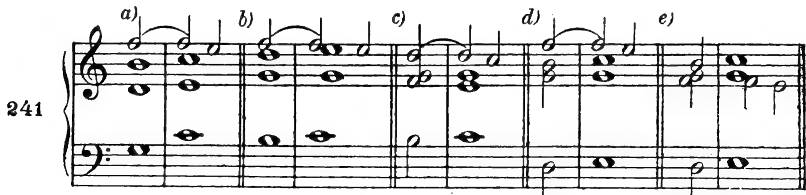
Der Schüler mag ihn zunächst vorbereiten, kann ihn aber später auch unvorbereitet als „freien Vorhalt“ bringen. Die Vorbereitung geschieht so wie bei jeder andern Dissonanz, indem der dissonierende Ton im vorhergehenden Akkord in derselben Stimme war. Soll der Vorhalt Dissonanz sein, so wird er in dem Akkord, in dem er auftritt, sein können: Sekund, Sept, Non oder Quart des Grundtons. Die Auflösung 70 des Vorhalts als eines melodischen Ereignisses, das schließlich einen Sekundenschritt ergeben soll, kann aufwärts oder abwärts geschehen.



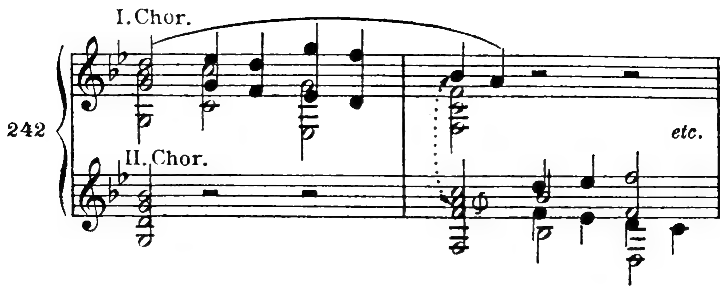
Ein steigender Leitton wird im allgemeinen nicht als Vorhalt nach unten und ein fallender kaum als Vorhalt nach oben verwendet werden. Aber immerhin kommt auch das vor.



Ein Gesetz verlangt, daß der Auflösungston eines Vorhalts nicht gleichzeitig mit dem Vorhalt gebracht werde.
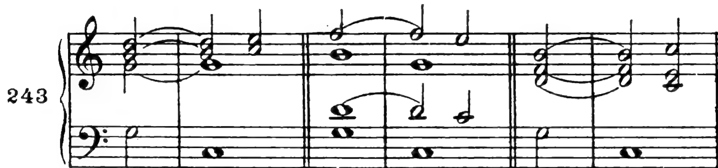


Das kommt aber so oft vor, daß man heute nichts Ernstliches dagegen einwenden wird. Immerhin ist es am Klavier in enger Lage nicht sehr günstig. Aber im Chor kommt es bei Bach unzählige Male 80 vor (selbstverständlich auch am Klavier usw.).
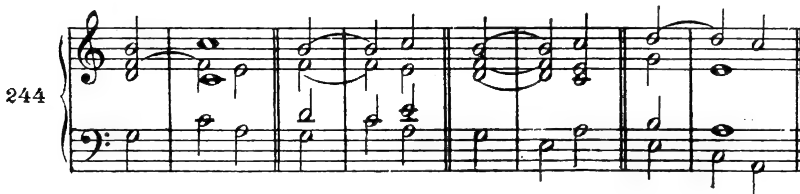


Aus der Motette: „Komm Jesu, komm" (I. Sopran und II. Alt ₵). Eine Ausnahme, selbst von der strengsten Form dieser Regel, durfte der Baß machen (241 *c*, *d*, *e*).
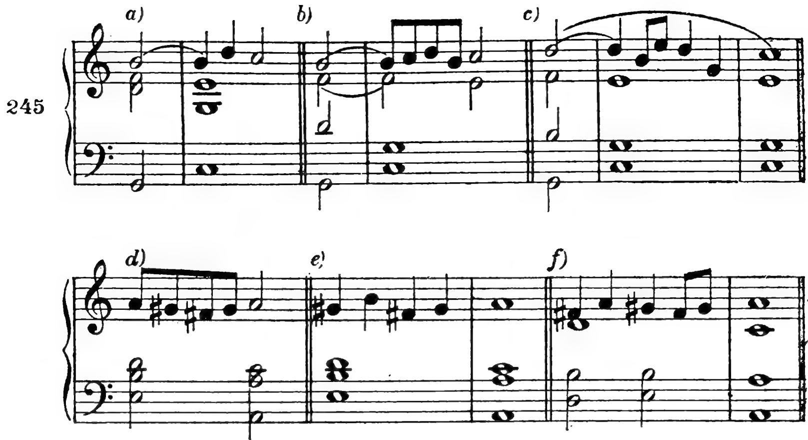
Es können auch zwei oder mehrere Stimmen vorgehalten werden.



Und es kann auch während der Auflösung des Vorhalts die Harmonie sich weiterbewegen, so daß auf dem Auflösungston eine andere Harmonie steht als die auf den Vorhalt sich beziehende.
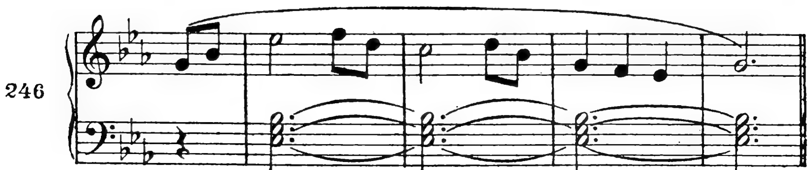


Selbstverständlich soll durch den Vorhalt nichts entstehen, was sonst verboten wäre; also keine Oktaven- oder Quinten-Parallelen! Aber vom Vorhalt kann auch weggesprungen werden: in der Form der sogenannten unterbrochenen Auflösung, die nach einer oder mehreren Zwischennoten die Auflösung nachträgt. Man kann, ohne alle bekannten Manieren zu wissen, ruhig jede Formel, deren man sich erinnert, zu diesem Zwecke anwenden. 90



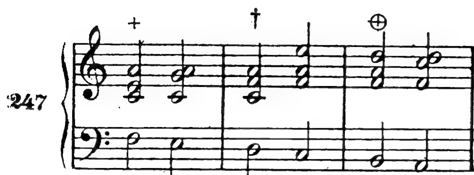
Diese Zwischennoten werden im allgemeinen den Auflösungston umschreiben, umspielen, sich melodisch in seiner nächsten Nähe halten oder aber Töne sein, die zum Auflösungsakkord konsonieren, oder eine Mischung von beiden (245 *c*).

Einige sehr bekannte Formeln möchte ich erwähnen, weil sie 100 zum Teil die Wendepunktgesetze in Moll aufheben (245*d*, *e*, *f*). Wie man sieht, unterbrechen sie das Fortschreiten des siebenten Tons in den achten, indem sie in den sechsten zurückgehen.

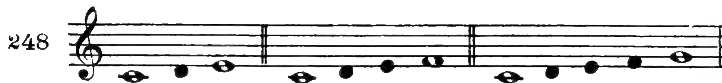
Der freie Vorhalt nähert sich der Wechselnote. Für den vorbereiteten Vorhalt hatte man zuerst die Regel, daß er auf den guten Taktteil kommen sollte. Als Ausnahme (!) durfte er auch auf dem schlechten stehn. Schließlich aber zeigt sich die Ausnahme fast öfter als die Regel. Selbstverständlich kann der freie Vorhalt auch auf dem schlechten Taktteil gebracht werden. Dann ist er kaum mehr etwas wesentlich anderes als eine Wechselnote. Wichtig ist in beiden Fällen 110 die Auflösung. Aber selbst in der primitiven Tanzmusik finden sich Fälle wie der unter 246, wo beispielsweise von dem *d* ohne weiteres ins *b* gesprungen wird.
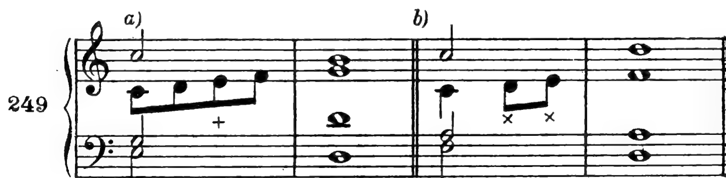


Das *d* und *b* sind Wechselnoten, die *c* umschreiben, aber *c* ist selbst „harmoniefremd“. Mit dem gleichen Recht kann man natürlicherweise von Vorhaltsnoten wegspringen. So sind die in Schumann's „Ich grolle nicht“ vorkommenden Dissonanzen (247 +, †, ⊕) entweder unaufgelöste 7-Akkorde oder Vorhalte. Man kann sie für das eine sowohl wie für das andere ansehen. Aber es genügt ja, wenn sie Septen sind. Der Schüler wird gut tun, die Auflösung wenigstens anzudeuten, etwa nach der Art der unterbrochenen Auflösung.
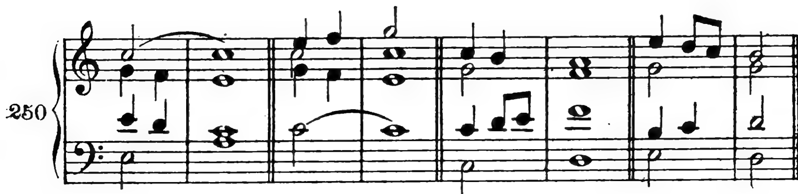


Die Durchgangsnote haben wir schon öfters erwähnt. Sie ist die skalamäßig melodische Verbindung, die ein Melodieintervall von mindestens einer Terz durch die dazwischenliegenden Töne ausfüllt, so daß beim Quartenintervall zwei Durchgangsnoten kommen.
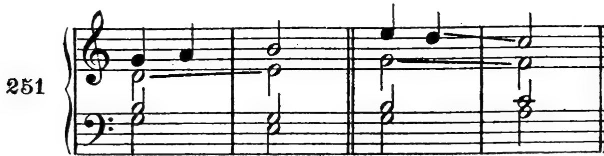


Das Wesentlichste ist dabei, daß Ausgangs- und Endton der Figur Konsonanz sind. Sollen Durchgangstöne eine Quint verbinden, dann werden wohl nicht alle drei Töne Dissonanz sein können.
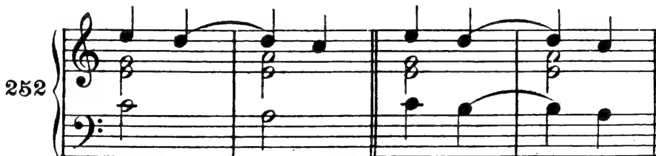


Das *e* (249 *a*) ist Konsonanz; bei einem Durchgang über eine Quart können beide Durchgangstöne dissonieren (249 *b*). Auch die Durchgangsnoten können in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten.
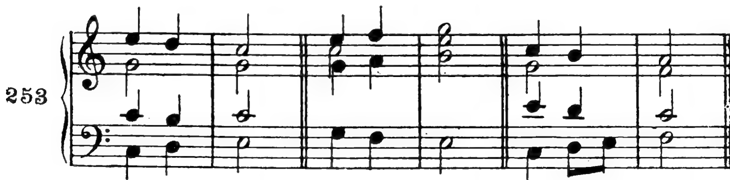


Oktaven- und Quintenparallelen, die durch Durchgangsnoten entstehen, sind genau so zu beurteilen wie sonst.
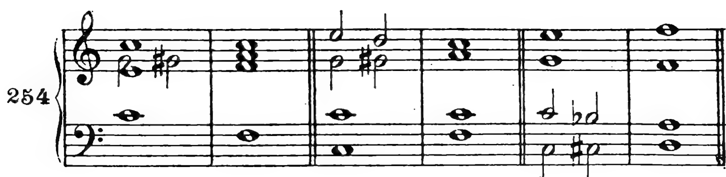


Die ältere Theorie meint, sie werden durch den Durchgang nicht aufgehoben und durch den Vorhalt nicht verdeckt. Und das ist richtig, sie sind ebenso schlecht und ebensowenig schlecht wie unverdeckte. 140 Der Schüler neigt oft dazu, an eine Durchgangsnote einen Vorhalt anzuknüpfen. Auch das gestattet der strenge, der allzustrenge Satz nicht. Aber es ist wirklich nichts dagegen einzuwenden und kommt in der Tat überall in Meisterwerken vor.
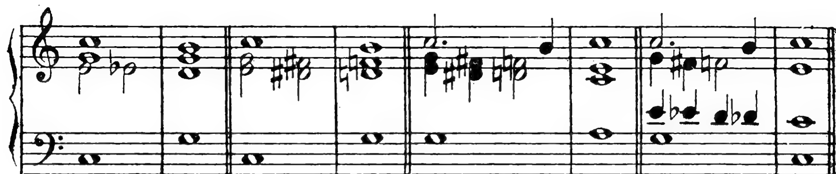


Oft entstehen durch Durchgang mehrerer Stimmen ganze neue Akkorde, die man ja ebensogut als selbständige ansehen könnte wie als durchgehende. In Wirklichkeit sind sie auch selbständig und nur die Durchgangstheorie, die ihre zufälligen Harmoniebildungen durchsetzen möchte, erklärt sie für unselbständig.

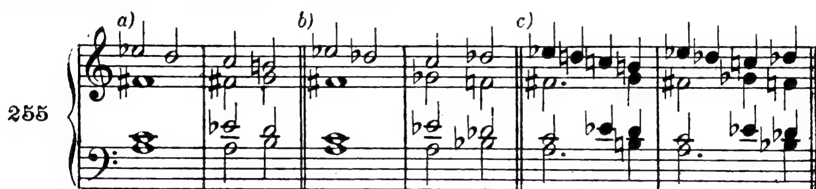


Die Durchgangsnoten können selbstverständlich auch der chromatischen Skala entlehnt werden. Schwierigkeiten kann das dem Schüler 150 nicht machen, wenn er an unsere Nebendominanten denkt und den Sinn der Durchgangsnoten als einer einfachen melodischen Form (Skalateil) vor sich hat.
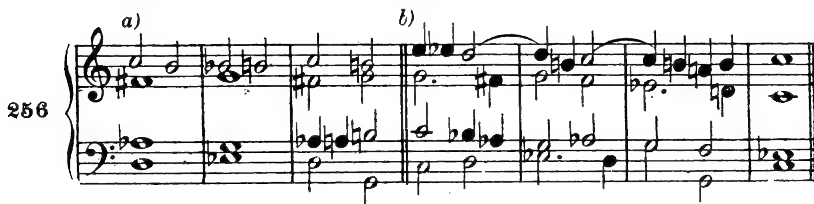




Ausgezeichnete Dienste leistet die Durchgangsnote bei vagierenden Akkorden, wo beispielsweise eine durch eine Durchgangsnote entstehende Umdeutung gestattet, zwei Wendungen wie bei 255 *a* und *b* zu einem Satz (255 *c*) zu vereinigen.
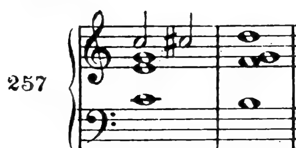


Eine Modulationsart, die ausgezeichnet ist; oder 256 *a*.
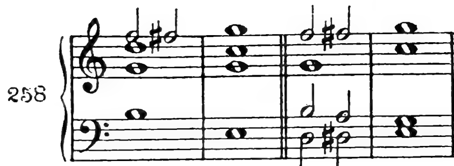


Das geht auch ohne vagierende Akkorde (256 *b*), wo die Überführung von Dur in Moll sehr begünstigt wird durch die chromatische Einführung des *es* und durch die im Durchgang auftretenden Töne *b* und *as*. 160

Auch dieser Durchgang kommt oft vor:
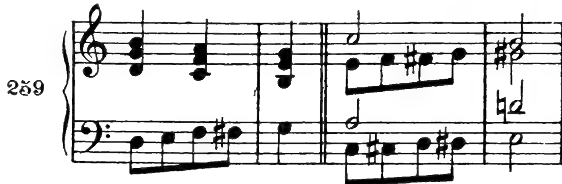


Und sogar diese Durchgänge:

258



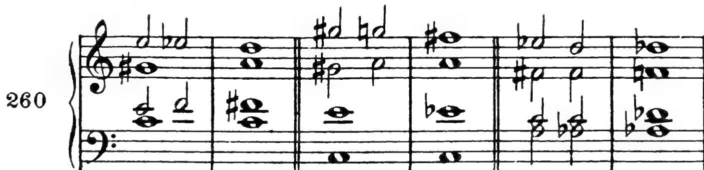
Selbstverständlich wird der Schüler desto kühnere Kombinationen schreiben können, je enger er sich an die Urform, an die Skala, insbesondere an die chromatische, hält.

259



Wenn alterierte oder vagierende Akkorde beteiligt sind, wird die Wirkung meistens sogar ziemlich mild sein. Sehr oft können vagierende Akkorde durch Durchgangsnoten in unalterierte und umgekehrt unalterierte in vagierende geführt werden, was bei Modulationen, aber auch zur Bereicherung der Kadenz sehr gut anzuwenden ist.

260
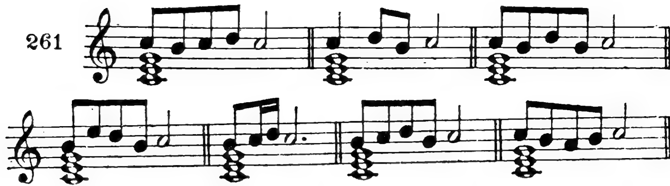


Hier und in vielen anderen Fällen sieht man durch Durchgangsnoten Akkorde entstehen, die als festere Formen bekannt sind. Da zeigt es sich wieder, wie ungerechtfertigt jene Einteilung ist, die zufällige Harmoniebildungen annimmt. Wie sie nur aus der Not eine Tugend macht, indem sie Akkorde, die sie im System nicht unterbringen kann, nicht als Akkorde anerkennt. An jenen Akkorden, die schon aufgenommen sind, und die auch nicht anderen als solchen melodischen Bedürfnissen entspringen, kann man wieder erkennen, wie richtig diese Konstatierung ist. Das geschieht nur aus Not. Aber die Tugend ist darum auch entsprechend gering.
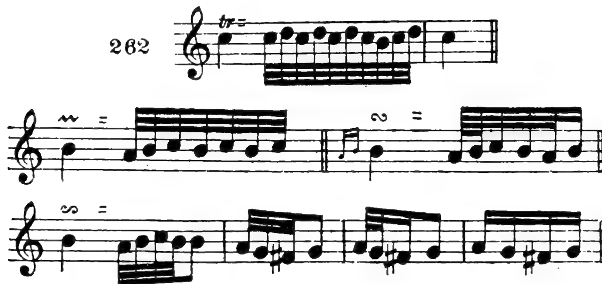
Alles aufzuzählen, was vorkommen kann, ist natürlicherweise unmöglich. Der Schüler wird am besten tun, wie ich schon gesagt habe, anfangs die Urform des Durchgangs, den skalamäßigen Melodieteil herzustellen. Selbstverständlich auch chromatische Skalateile. Von einer Aufgabe, wie sie fast alle Lehrbücher geben: einen in halben oder in ganzen Noten entworfenen Satz durch Vorhalts- und Durchgangsnoten nachträglich auszuschmücken, sehe ich ab. Diese Aufgabe ist lächerlich; unkünstlerisch im höchsten Grad. Dieses Ausschmücken mit Ornamenten, „tätowieren" wie Adolf Loos sagt, ist eine Kinderei. Ich habe nichts dagegen, wenn der Schüler an einem fertigen Satz, in dem schon Durchgangs- und Vorhaltsnoten vorkommen, die ihm g l e i c h z e i t i g mit der Melodie als Harmonie eingefallen sind, gelegentlich eine Korrektur vornimmt, daß er da beispielsweise eine ungelenk klingende Verbindung durch eine Durchgangsnote oder eine Stockung des Rhythmus durch einen Vorhalt verbessert. Dagegen ist nicht viel einzuwenden. Aber anzustreben hat der Schüler die Fähigkeit, diese harmoniefremden Töne g l e i c h mit der übrigen Harmonie mit zu erfinden. Das ist gar nicht so schwer, als es ausschaut; eine Zwischenaufgabe also höchst überflüssig. Der Schüler muß ja nicht übermäßig viele Durchgangs- und Wechselnoten bringen, solange sie ihm noch nicht einfallen. Allerdings ist der pädagogische Zweck, dem die allgemein übliche Aufgabe dienen kann, gewiß nicht verwerflich: der Schüler wird durch sie gezwungen, stets an die grundlegenden Harmonien zu denken und sie über den harmoniefremden Tönen nicht zu vergessen. Aber dennoch könnte ich mich nicht entschließen sie zu stellen, denn sie ist zu mechanisch für den Schüler, der in diesem Stadium bereits ein ziemliches harmonisches Können besitzen muß, das wirkliche Verdienst selbst bei gelungenen Lösungen zu gering, desto störender aber die Verlogenheit, die darin steckt, einen geringfügigen Einfall äußerlich zu bereichern durch Verzierungen, die ihm nicht angemessen sind. Eher noch empfehle ich, am Papier oder am Klavier recht oft herumzuexperimentieren, Wendungen und Verbindungen zu suchen und das Gefundene dann in einem Sätzchen zu verarbeiten. Verarbeiten; das ist eine bessere Übung als Ausschmücken, denn dazu gehört die Fähigkeit: richtig einzuführen und richtig fortzusetzen.

Die Wechselnote läßt sich am besten als notierte Manier oder als

Motiv erklären. Gewöhnlich, wenigstens in ihren einfachsten Formen, 220 gehört sie einer Figur an, die aus einem oder mehreren harmoniefremden Tönen besteht und einen konsonierenden Ton umschreibt.



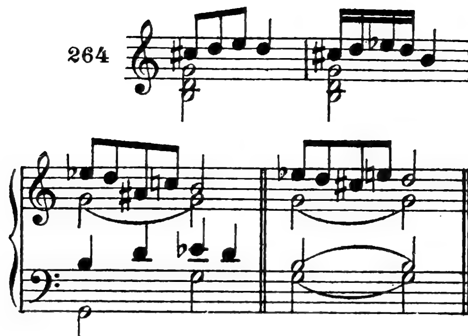
Eine solche Wechselnote ist, wenn man will, schon der Triller oder Triller mit Nachschlag, der ja ausgeschrieben so aussieht:
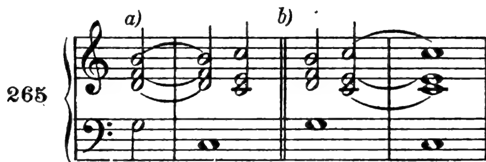


In den Manieren — ich entnehme die hier angeführten der Schrift Heinrich Schenkers „Ein Beitrag zur Ornamentik" — findet der Schüler zahlreiche Vorbilder für solche stehende Formeln, die, langsam ausgeführt, unbedingt Wechselnoten sind, wenn man schon nicht anerkennen will, daß sie es auch in schneller Folge sind. Allerdings sind das fast durchaus Fälle, wo eine Note durch die **nächstliegenden** Töne 230 umschrieben ist. Das muß aber die Wechselnote nicht unbedingt tun, wie der Fall des unterbrochenen Vorhalts zeigt, der einer Verquickung von Vorhalts- und Wechselnote entspringt. Gebräuchliche Formen der Wechselnote sind unter anderem noch folgende:



Selbstverständlich kann auch die Chromatik zur Bildung von Wechselnoten herangezogen werden, anfangs vielleicht mit einiger Vorsicht.



Der Vorausnahme liegt die entgegengesetzte Idee zugrunde wie dem Vorhalt. Verzögern sich bei diesem eine oder mehrere Stimmen während eines Harmoniewechsels, so ist es bei jenem umgekehrt, sie verfrühen sich sozusagen.



In 265 *a* und *b*, wo *a* Vorhalt, *b* Vorausnahme ist, sind beide Bilder zum Vergleich nebeneinandergesetzt. Die Vorausnahme kann wie der Vorhalt entweder nur in einer Stimme erfolgen oder in mehreren. Sonst ist hierüber gar nichts zu sagen.

Wenn der Schüler auf die früher empfohlene Art sich mit harmoniefremden Noten vertraut gemacht haben wird, kann ihm die Verwertung dieser Möglichkeit nicht lange Schwierigkeiten machen, und er hat nicht diese Übung notwendig, die ich verpöne: ein Skelett durch Umhängen von Kleiderfetzen Fleisch und Blut vortäuschen zu lassen. Er wird im Gegenteil dadurch in die Lage kommen, die solcherart entstehenden Zusammenklänge mit der gleichen Voraussicht anzubringen, mit der er seine Harmonien setzt. Sie werden also aufhören, Zufall, und beginnen, Gesetz zu sein, das er nur nicht aussprechen kann. Daß ein wirklicher Meister nie etwas so Unkünstlerisches getan hat, selbst nicht geschützt durch die Ausrede der harmonischen Skizze, die später ausgearbeitet wird, müßte eigentlich jeder erkennen, der einen

Bachschen Choral einmal genau ansieht. Ich setze den schon einmal zitierten aus der Matthäus-Passion hierher:

266

Ich meine, der erste Blick müßte zeigen, daß es sich hier nicht darum handelt, eine Harmonie, die sonst zu dürftig oder zu uninteressant wäre, durch äußerlichen Aufputz auf den Glanz herzurichten. Man nehme einmal jede einzelne Stimme heraus und sehe sie für sich besonders an. Man wird finden: das sind lauter Melodien, die oft ebenso schön sind, wie die Choralmelodie selbst. Und das ist doch ein anderer Zweck als dieser äußerliche! Dann versuche man wegzulassen, was man

für zufällige Wechselnoten hält. Meistens wird es fast unmöglich oder doch wenigstens so holprig, daß es von einem Ornamentenfreund sein könnte, aber nicht von Bach; vielleicht nicht immer ganz unmöglich, denn obwohl das, was man für Schmuck hält, mitgeboren ist, bleibt noch immer genug übrig, was gut ist. Gewiß, man kann leben, wenn man die kleine Zehe verliert, aber ein wohlgebauter Fuß ist es nicht mehr. Beispielsweise 270 gleich im ersten Vers die Durchgangsnoten im Baß, Tenor und Alt. Es ist doch klar, daß das Akkorde sind; denn ihr harmonischer Zweck ist: eine Melodie, die dreimal kommt (siehe Repetitionszeichen und vorletzten Vers), so zu harmonisieren, daß die Harmonisierung, die leicht etwas stufenarm ausfallen könnte, immerhin in kräftigen Strichen die Hauptzüge der Tonart (I, IV, V) angibt, aber doch nicht so reich wird, daß nicht eine spätere Wiederholung noch reicher sein und überraschend wirken kann. Deshalb werden die Unterdominantregionstufen auf leichten Taktteilen abgetan, wodurch sie weniger binden; aber sie laufen schneller und kommen zweimal, wodurch die relative Schwäche 280 wieder ausgeglichen wird. So werden ungleiche Kräfte im Gleichgewicht gehalten: indem man sie auf ungleiche Hebelarme wirken läßt. Oder wie im zweiten Vers die Grundtonart zögernd eingeführt ist. Noch im vorletzten Moment (*) tut ein *a* im Baß so, als ob Dur kommen sollte. Der Grund ist klar: der Choral schwankt zwischen *D*-Dur und *h*-Moll, was ja die Abschlüsse zeigen; ein zu festes *h*-Moll wäre im Anfang kaum günstig. Die Entscheidung folgt später. Das *a* hat also den Zweck, hinauszuschieben! Ist also kein Ornament!! Im dritten Vers: hier haben sich die Achtelnoten, die anfangs als Nachahmung der ersten vier Noten der Melodie auftraten, in ein kleineres selbständiges Motiv verwandelt, 290 das die Figuration des ganzen Mittelteils beherrscht, also auch kein bloßes Ornament ist, sondern ein in zweiter Linie wichtiger, aber doch schon ein Konstruktionsbestandteil. In den nächsten Versen nun wird es so reich, daß ich lieber gar nicht den Versuch mache, das wiederzugeben. Darüber kann man nicht mehr in Kürze sprechen. Das Verhältnis der Akkorde untereinander, gleichgültig ob ihre fundamentale Bedeutung mehr oder weniger offenbar ist, ob sie gewichtiger auftreten, oder von den „zierlich"-schreitenden Stimmen nur mitgenommen werden, ist in einem wahrhaften Kunstwerk ein so festes und durch Konstruktionsnotwendigkeit wohlbegründetes, daß diese sie bildenden 300 Stimmen, wie sehr sie nebenbei dem Ganzen zur Zierde gereichen, wie

bewegt und verschlungen ihre Linien auch sein mögen, nirgends ernstlich als zwecklose Verzierung aufgefaßt werden können. Man könnte sie so wenig weglassen, wie Ähnliches in einer Eisenkonstruktion. Das Unterfangen aber, das vermeintlich bloß Schöne erst später hinzuzufügen, sollte ein Ornamentierer erst einmal bei einer Eisenkonstruktion praktisch ausprobieren, ehe er es einem Schüler empfiehlt, und sollte sich während des Baues darunterstellen; er wird es nicht mehr empfehlen. So gewissenlos ist man nur*) in der Kunst; 310 wo nicht ein Eisenstück, das einem auf den Kopf gefallen ist, die Rechtfertigung für die verminderte Intelligenz übernimmt. Man könnte einwenden, es handle sich nur um Übungsaufgaben; freilich, später soll's der Schüler ja nicht mehr so machen. Aber das sind unmoralische Übungsaufgaben, und Moral kann man nicht lernen, indem man Unmoral übt. Man müßte rein das Beispiel, das der Lehrer gibt, als abschreckendes Beispiel ansehen. Aber das ist zuviel verlangt vom Schüler und zuwenig vom Lehrer.

---

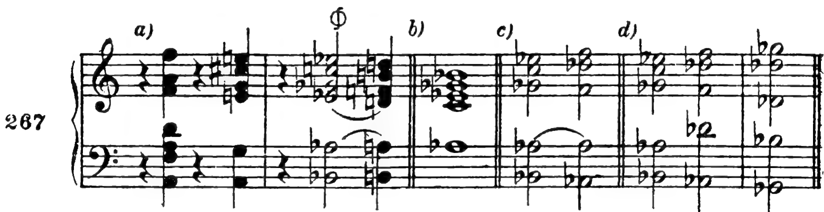
*) Das Verständnis für die konstruktive oder sonstige Zweckmäßigkeit der Ornamente scheint leider auch in andern Handwerken gering zu sein und veranlaßt die einen zu unüberlegter Weglassung, die andern zu sinnloser Anbringung. Darum mußte mir eine neue Uhr erst mehreremale aus der Hand fallen, bis ich einsah, daß sie mir durch die Finger glitt, weil sie zwar modern aber zu glatt war und daß die Deckel meiner alten Uhr graviert waren, um durch eine etwas rauhe Oberfläche besser an der Hand zu haften. Im Gegensatz zu dieser Ornamentfeindlichkeit, steht die Ornamentfreudigkeit der Buchbinder. Diese halten scheinbar den Bucheinband überhaupt für nichts anderes als für eine Verzierung des Buches und er gefällt ihnen vielleicht, als „künstlerischer" Einband, erst dann, wenn sie möglichst viel, das ihnen Mühe gemacht hat, als Zierde, also als sinnlos, ansehen dürfen. So kleben sie z. B. ein „fertiggewebtes" Kapitalband an die Buchenden, welches sogar „schöner" aussieht als das angenähte „handumstochene", aber natürlich den Zweck, das Buch oben und unten zusammenzuhalten, nicht erfüllt. Der Zweck ist ihnen unklar und darum unwichtig. Und das geht sehr weit, so weit, daß es sogar das Wort „aufkaschieren" gibt. Um Papier-, Stoff- und Fadenenden gegen Reibung und Ablösung zu schützen, hat man sie verborgen (kaschiert, von cacher — verbergen), was geschah, indem man eine oder mehrere Lagen Papier draufklebte, Wenn man nun heute auf die Pappe, welche leicht durch Reibung wollig wird, ein Blatt Papier aufklebt, nennt man das „aufkaschieren"!

EINIGES ÜBER NONEN-AKKORDE

Der 9-Akkord ist das Stiefkind des Systems. Obwohl er ein mindestens ebenso legitimes Ergebnis ist wie der 7-Akkord, wird er doch immer wieder angezweifelt. Es ist nicht einzusehen, warum. Das System beginnt künstlich zu werden im Moment, wo es dem Durdreiklang den Molldreiklang nachbildet. Dann durch Hinzufügen der Sept einen 7-Akkord zu bilden, ist zwar nicht eine notwendige Folge dieser ersten Anordnung, aber eine mögliche. Doch wenn diese möglich ist, dann sind auch 9-Akkorde, 11-Akkorde usw. möglich, was jedenfalls den Vorteil hätte, daß man das System des terzenweisen Aufbaues fortsetzen könnte. Dadurch ergäbe sich sicher der weitere Vorteil, daß man, ohne die Kontrolle der Fundamentschritte zu verlieren, manches noch ins System brächte, was heute draußen liegt, bei den zufälligen Harmoniebildungen. Ich könnte das selbst tun; warum ich es nicht tue, sage ich später.

Soviel ich weiß, ist der hauptsächlichste Einwand gegen die 9-Akkorde der, daß ihre Umkehrungen nicht verwendungsfähig sein sollen, und ich vermute, auch dieses lächerliche Hindernis, daß er im vierstimmigen Satz nicht leicht darstellbar ist; man brauchte seinethalben fünf bis sechs Stimmen. Man könnte ja von der Analogie mit den Umkehrungen der 7-Akkorde absehen oder wenigstens vorläufig davon absehen und wenigstens das benützen, was da ist; aber die Theorie hat die Neigung, wofür sie kein Beispiel hat, für schlecht oder wenigstens für unmöglich zu erklären. Sie sagt zu gern: 9-Akkorde kommen nicht in Umkehrungen vor, folglich sind sie schlecht, oder: 9-Akkorde kommen nicht in Umkehrungen vor, folglich gibt's überhaupt keine 9-Akkorde. Der andere Weg wäre allerdings auch nicht richtig: daß nämlich die Theoretiker die Umkehrungen der 9-Akkorde erfänden, statt daß es die Komponisten tun. Die Theorie kann und darf nicht voranschreiten; sie soll konstatieren, beschreiben, vergleichen und ordnen. Deshalb beschränke ich mich darauf, Komponisten und künftigen Theoretikern einige Anregungen zum weiteren Ausbau des Systems
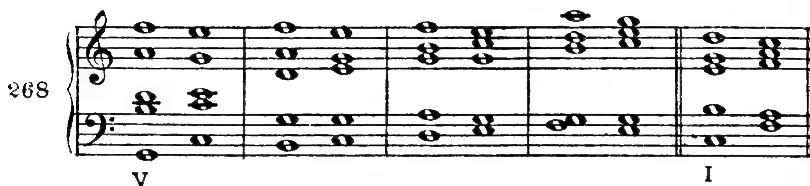
zu geben, und verzichte darauf, Gestalten zu kombinieren, die zum Teil gewiß schon in modernen Werken vorkommen, aber in einer Anwendung, die grundverschieden ist von der, die hier stattfinden müßte. Die Theorie war auf dem richtigen Weg, als sie die Existenz von 9-Akkorden konstatierte. Dann hätte sie erwähnen sollen, daß Umkehrungen von 9-Akkorden nicht vorkommen, hätte es aber ruhig verschweigen dürfen, daß sie sie für schlecht hält oder gar für unmöglich. Die Konstatierung der Tatsache hätte dem Theoretiker in solchen Fällen zu genügen. Er hat genug getan, wenn er „Data zur Harmonielehre“ liefert, er muß sich nicht exponieren und muß nicht Ästhetik machen, denn dann blamiert er sich. Was heute noch nicht verwendet wird, ist deswegen nicht häßlich, denn es kann morgen verwendet werden, und dann ist es schön. In meinem Sextett „Verklärte Nacht“ habe ich in folgendem Zusammenklang, ohne damals theoretisch zu wissen, was ich tat, bloß meinem Gehör folgend, die in 267 *a* ⌽ stehende Umkehrung eines 9-Akkords geschrieben.

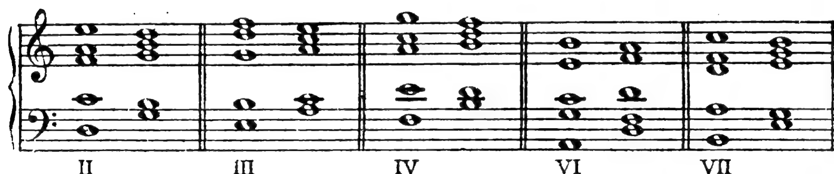


Ärgerlicherweise sehe ich gerade, daß es sogar jene Umkehrung ist, die von den Theoretikern für die ausgeschlossenste erklärt wird, weil bei ihr, da die Non im Baß ist, die einfachste Auflösung in einen $\frac{4}{6}$-Akkord mündet und zwischen zwei Stimmen die sogenannte „böse Sieben“, die verbotene Auflösung einer Sept in die Oktav entsteht (267 *c*). Aber der $\frac{4}{6}$-Akkord hätte wohl im Durchgang vorkommen oder auch (die alte Theorie ist ja vor solchen Grausamkeiten auch sonst nicht zurückgeschreckt) ganz verboten werden können; und die „böse Sieben“ könnte vermieden werden, wenn (wie 267 *d*) der Tenor nach *des* springt. Jetzt verstehe ich erst die mir damals unbegreifliche Aufregung jener Konzertgesellschaft, die mein Sextett wegen dieses Akkords (das wurde wirklich so begründet) ablehnte. Natürlich: eine Umkehrung eines 9-Akkords gibt's ja nicht; also auch keine Aufführung, denn man kann doch nicht etwas aufführen, was es nicht gibt. Und ich mußte

ein paar Jahre warten. Allerdings, als es dann doch aufgeführt wurde, bemerkte niemand mehr, daß da ein 9-Akkord in der vierten Umkehrung vorkommt. Heute stört derartiges selbstverständlich keinen ernst zu nehmenden Menschen mehr. In der „Salome" kommen noch ganz andere 9-Akkorde vor. Um nur ein Werk zu nennen, das man nicht nur aufführt, sondern das auch von solchen heute geschätzt wird, die sich damals über meinen 9-Akkord nicht fassen konnten.
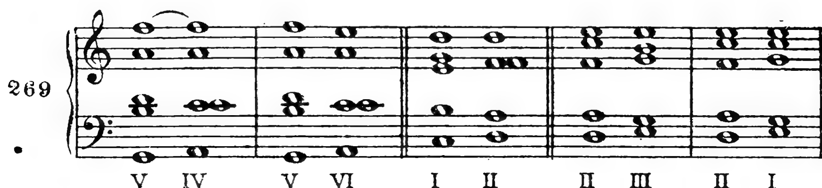
Also wie gesagt, den 9-Akkord und seine Umkehrungen gibt es heute oder kann es mindestens geben. Der Schüler wird leicht in der Literatur Beispiele dafür finden. Es ist nicht nötig, besondere Gesetze für seine Behandlung aufzustellen. Wer vorsichtig sein will, wird die Gesetze anwenden können, die bei den 7-Akkorden in Betracht kommen, d. h. Dissonanzen fallen lassen, Fundament Quartensprung aufwärts. 70

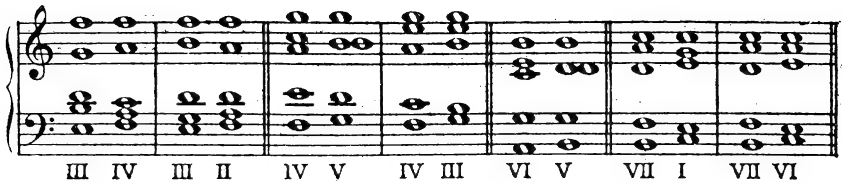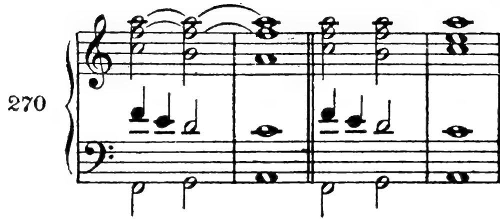




Achtung, Quinten!

Aber auch die trugschlüssige Auflösung muß eigentlich so gut gehen wie beim 7-Akkord. Denn wenn die Sept liegen bleiben kann, wird wohl auch die Non liegen bleiben können, während der Grundton steigt.



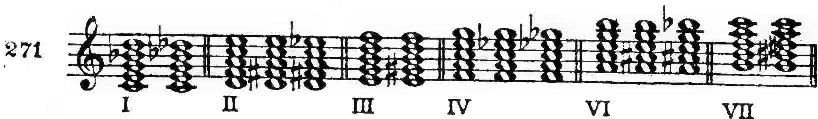


Das alles kommt ja mindestens als Stimmführungsereignis vor, ist also deshalb schon berechtigt (beispielsweise im Durchgang), und
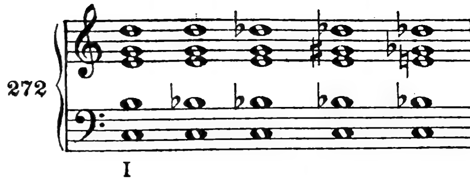


es geht wohl aus meinen Darlegungen hervor, daß das System der Dissonanzen vollständig seiner Aufgabe genügt, wenn es die in der Stimmführung vorkommenden Ereignisse unterbringt. Wollte man noch das Wegspringen aus der Dissonanz versuchen, käme man noch weiter.

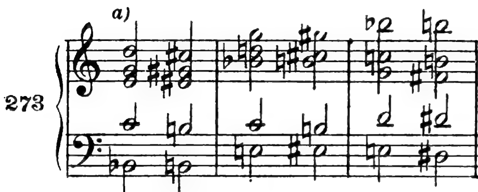
Aber um die Existenz des 9-Akkords zu beweisen, könnte es ja, abgesehen davon daß er als Vorhalt vorkommt, eigentlich genügen, die von niemandem bestrittenen Dominant-Sept-Nonen-Akkorde mit großer oder kleiner Non zu erwähnen. Will man selbst die auf den Nebendreiklängen errichteten 9-Akkorde nicht gelten lassen, so muß man doch wenigstens anerkennen, daß im Sinn der Nebendominanten auf jeder Stufe sich große und kleine 9-Akkorde herstellen lassen, wenn auch nicht alle sofort und ohne weiteres wie leitereigene Akkorde zu benützen sind.
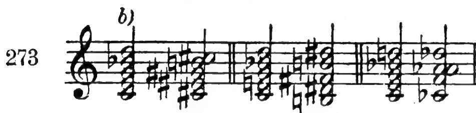


Soweit sie kleine Nonen haben, sind sie nicht schwerer auf die Tonart zu beziehen als die von ihnen abgeleiteten verminderten 7-Akkorde, und die mit großer Non machen jedenfalls nicht mehr Schwierigkeiten als die entsprechenden 7-Akkorde. Selbstverständlich könnte man an ihnen alle jene Alterierungen vornehmen, die an 7-Akkorden üblich sind, beispielsweise (272):



Unbezweifelbar aber ist ihre Gebrauchsmöglichkeit, wenn man sie als vagierende Akkorde ansieht oder mit vagierenden Akkorden verbindet, wie etwa in dem Beispiel aus meinem Sextett oder wie in 273 *a*.



Die Auflösungen 273 *a* sind dem Harmonielehrebuch von A. Halm (Sammlung Göschen), einem sonst sehr feinen Werkchen, entnommen. Es stehen eine Menge sehr hübscher Sachen drin; aber diese Verbindungen nennt er doch „Gewaltsamkeiten" und lehnt es ab, „ihnen unverdienten, prinzipiellen Wert beizulegen", denn er bringt sie (273 *b*) in der Grundlage,



weil der 9-Akkord (insbesondere bei authentischer Auflösung, Quartenschritt aufwärts) nicht umkehrungsfähig sein soll. Aber da könnte man doch wenigstens bei einer anderen Auflösung versuchen, ihn umzukehren; da entstehen dann keine Quintenparallelen, wenn die schon gewaltsam sind. Es ist merkwürdig, daß ein so feiner Kopf nicht daraufkommt, wenn er schon so nahe war. Die Scheuklappen des Systems! Man staunt mit Recht an, was der Mensch alles zu erfinden imstande ist. Man könnte sich aber mindestens ebensosehr wundern, wieviel er nicht erfunden hat, obwohl er nahe daran war. Etwas mehr Gewaltsamkeit im Denken und etwas weniger Furcht vor Gewaltsamkeiten in der Ästhetik, und es ginge besser, weit besser! Der Schüler wird gut tun, wenn er 9-Akkorde verwendet, anfangs wieder möglichst Einfaches zu versuchen. Dann kann er ja nach der Art der Nebendominanten und im Sinne der hier gegebenen Anregungen Varianten ausprobieren; später auch die Verbindung mit vagierenden Akkorden. Selbstverständlich wird er am besten hier immer möglichst enge Gesetze gelten lassen. Je mehr er an Zulässigem auf diesem Weg findet, desto günstiger. Die Freiheit „kann man schon allein".

EINIGE NACHTRÄGE UND SCHEMATISCHE DARSTELLUNGEN, DIE DAS SYSTEM ERGÄNZEN

1. ALTERIERUNGEN AN DREIKLÄNGEN, 7-AKKORDEN UND 9-AKKORDEN

Die wichtigsten chromatischen Veränderungen, die sich an Dreiklängen vornehmen lassen, wurden dem Schüler schon ermöglicht durch das, was über Nebendominanten, über die Beziehungen zur Mollunterdominante, neapolitanische Sext, übermäßigen $\frac{5}{6}$-Akkord usw. gesagt wurde. Die folgende verallgemeinernde Betrachtung wiederholt, was schon gezeigt wurde, und ergänzt, was noch fehlt. Allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen. So bleiben hier Aufwärtsalterierungen einer Durterz unerwähnt. Nicht weil ich sie für unmöglich halte, denn bei den Alterierungen der 7-Akkorde bringe ich sie.
10 Sondern weil es nicht in meiner Absicht lag, alles zu bringen, was möglich ist, ohne Rücksicht darauf, ob es in der Literatur schon vorkommt. Deshalb bin ich hier nicht systematisch vorgegangen, sondern habe meist nur das erwähnt, wofür mir ein Beispiel vorschwebte; oder das, wofür ich glaubte, daß man eins finden müßte; allerdings manchmal auch das, wofür selbst eins zu erfinden mir verlockend vorkam.
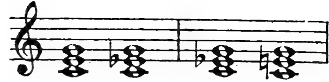
Jeder Ton eines Dreiklangs wird chromatisch aufwärts oder abwärts alteriert*). Die Alterierung kann einen Ton, zwei oder alle
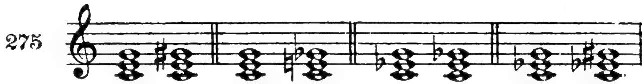
---

*) Die Abstammung des Wortes alterieren von alter (der andere) läßt es als v e r ä n d e r n auffassen; besser aber ist wohl anzunehmen: wenn man alteriert, nimmt man den a n d e r n Ton, statt des leitereigenen. Dies weist auf die hier oft erwähnte Ersetzung von Dur und Moll durch die chromatische Skala. Der Sprachgebrauch in musikalisch-technischen Dingen verdirbt durch die Neigung die Ausdrücke abzukürzen vieles so gründlich, daß die Wiederherstellung der ursprünglichen Bedeutung fast unmöglich ist. So geht es mir mit dem Ausdruck: „im 4. Quintenzirkel aufwärts" oder „in den 4. Quintenzirkel aufwärts", welcher wahrscheinlich gekürzt ist aus: „Im Quintenzirkel 4 Schritte (oder Teilstriche oder Grade) aufwärts". Es muß nicht besonders gesagt werden, daß ich solche Kürzungen nur mit Widerwillen verwende, aber doch davor zurückschrecke, das richtige Alte als Neuerung einzuführen.

drei betreffen. Ich lasse die Alterierung des Grundtons nicht gerne gelten und nehme lieber an, es sei ein neuer Grundton eingetreten. Meine Gründe dafür habe ich schon bei Erörterung der neapolitanischen Sext angegeben. 20

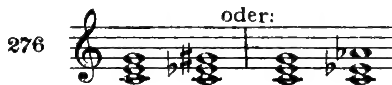
Durch Abwärtsalterierung der Terz in Durdreiklängen, und Aufwärtsalterierung der Terz in Molldreiklängen entstehen die uns schon bekannten Formen:
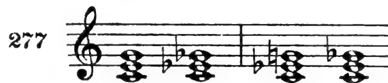


Durch Auf- oder Abwärtsalterierung der Quint im Dur- und Molldreiklang:



Durch Aufwärtsalterierung der Quint und Abwärtsalterierung der Terz im Durdreiklang:



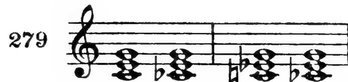
Durch Abwärtsalterierung von Terz und Quint im Durdreiklang oder Quint allein im Molldreiklang: 30



Durch Abwärtsalterierung der Quint und Aufwärtsalterierung der Terz im Molldreiklang:
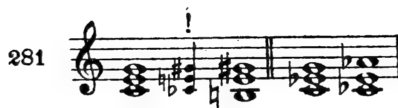


Durch Abwärtsalterierung des Grundtons im Dur- oder Moll-dreiklang:



Durch Abwärtsalterierung von Grundton und Terz im Dur-dreiklang:



Durch Aufwärtsalterierung der Quint und Abwärtsalterierung des Grundtons (bei gleichzeitiger enharmonischer Verwechslung) im Dur- und Molldreiklang:



Durch Aufwärtsalterierung der Quint, Abwärtsalterierung der Terz und des Grundtons im Durdreiklang, Aufwärtsalterierung von Quint und Terz, Abwärtsalterierung des Grundtons (enharmonische Verwechslung) im Molldreiklang:



Durch Abwärtsalterierung der Terz und Aufwärtsalterierung des Grundtons im Durdreiklang, oder Aufwärtsalterierung des Grundtons im Molldreiklang: 283 *a*; Erniedrigung der Quint und Erhöhung des Grundtons im Durdreiklang, Erniedrigung der Quint, Erhöhung der Terz und des Grundtons im Molldreiklang: 283 *b*; Erniedrigung der Terz und der Quint, Erhöhung des Grundtons im Durdreiklang, Erniedrigung der Quint und Erhöhung des Grundtons im Molldreiklang: 283 *c*.

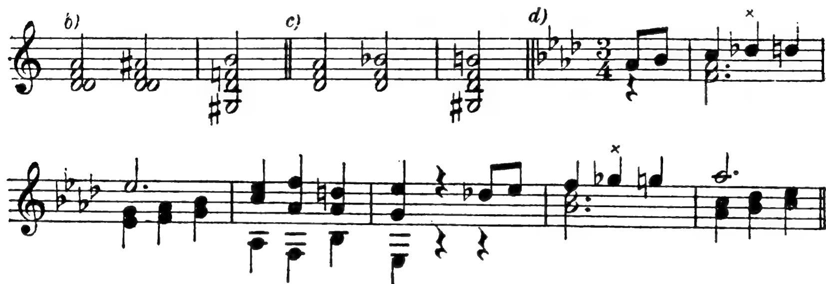


Diese Alterierungen ergeben zum Teil Akkorde, die wie gesagt, wenn der Grundton alteriert wird, auf ein anderes Fundament zu beziehen sind. In anderen Fällen ist es, wenn man sich nicht in den heute müßigen Streit über Orthographie einlassen will, zweckmäßig, enharmonisch zu verwechseln und beispielsweise *c—es—as* statt *c—es—gis* zu schreiben, obwohl die Regel für die Alterierung gewöhnlich so gegeben wird: die Aufwärtsalterierung wird durch ♯ und × (eventuell ♮) ausgedrückt, die Abwärtsalterierung durch ♭, ♭♭ oder ♮; oder allgemeiner: die Alte-

rierung wird ausgedrückt, indem man vor das gleiche Notenzeichen das entsprechende Versetzungszeichen setzt.

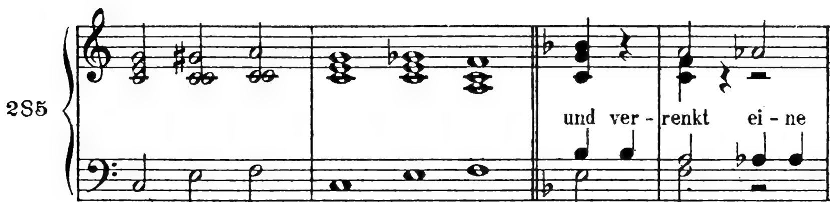


Ich ziehe es vor, an Stelle eines komplizierten Notenbildes, das oft durch diese pedantische Genauigkeit entsteht, jenes Zeichen zu setzen, das auf einen bekannten Akkord zurückführt. Das wird bei den meisten dieser Akkorde möglich sein. In andern Fällen wird man eventuell auf die Stimme Rücksicht nehmen und wenigstens sie einfach darstellen. So würde ich 284 *b* lieber durch 284 *c* ersetzen (wie 284 *d* aus dem Scherzo der Klaviersonate op. 26 von Beethoven).



Die Klänge, die durch diese Alterierungen entstehen, sind selbständige Akkorde. Wer Lust hat, mag sie als durchgehende Erscheinungen ansehen. Man kann das um so leichter tun, als ja schließlich, wenn man an die Tonalität denkt, alles mit Ausnahme der ersten Stufe sozusagen durchgehend oder doch mindestens gehend, in Bewegung ist. 70

Notenbeispiel 285 zeigt einfachere, 286 kompliziertere Fälle.
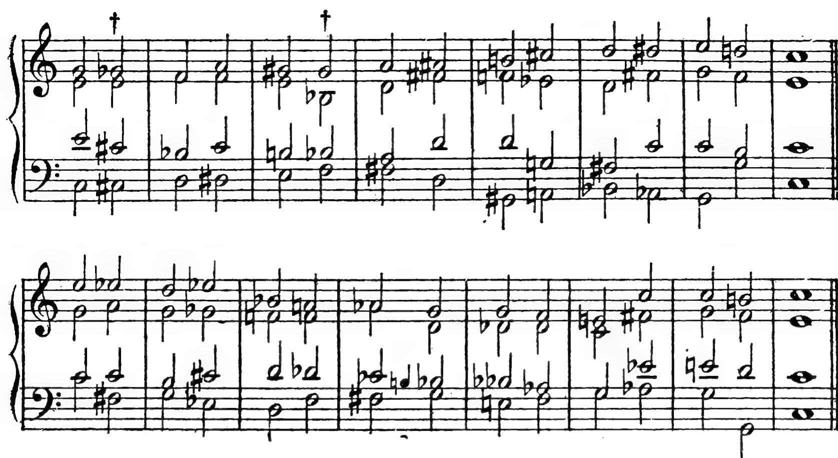


Ze - he mir

(neapolit. Sext)

etc.

286

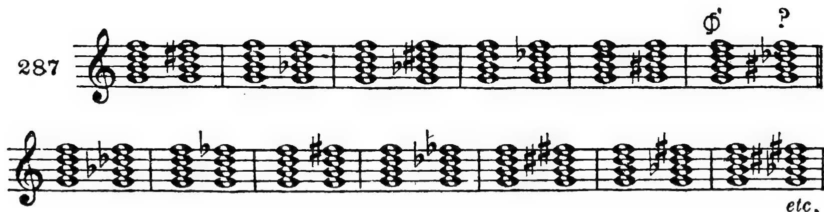


Es ist vielleicht der eine oder der andere Akkord hart. So beispielsweise der von 283 *c*, der in 286 bei † (auch von anderen Stufen) vorkommt. Er gleicht einem unvollständigen Dominant-7-Akkord; daß die Terz fehlt, macht ihn ungelenk. Aber er ist ja doch nicht ganz unverwendbar. Daß einer, der gewiß hart ist, in der „klassischen" Musik vorkommt, wird vielleicht sogar Empfindliche versöhnen, wenn sie bedenken, daß hier eben ihre Empfindlichkeit für harte Akkorde die Empfindlichkeit des Figaro symbolisch darstellt. Vergessen wir dabei nicht, daß Figaro sich die Zehe nicht verrenkt hat: er schützt diesen Schmerz nur vor. 80
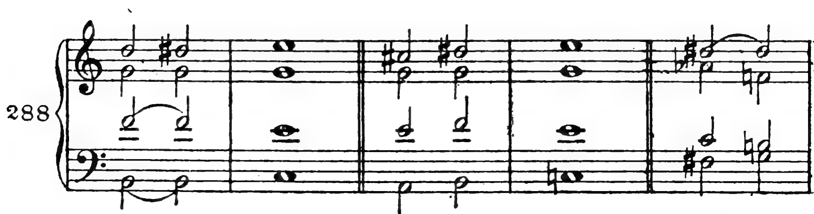
In ähnlicher Weise kann man Alterierungen an 7- und 9-Akkorden vornehmen Von der Grundtonalterierung kann man hier unbedingt absehen. Die Alterierung der Sept oder Non wird in den meisten Fällen keine neuen Formen ergeben. Nichtsdestoweniger wird es möglich sein, gewisse Verbindungen auf solche Abstammung zurückzuführen, und sie nur dort zu bringen, wo sie chromatisch entstehen. Wenn man just will! Wenn man sich nicht lieber begnügt, anzuerkennen, daß die melodischen Geschehnisse des Durchgangs (usw.) zwar die harmonischen der alterierten Akkorde hervorgerufen haben, daß aber die Erinnerung an diese ihre Entstehung nicht unbedingt mit in den Satz hineinkomponiert werden muß. Die Schnecke mag ihr Haus, aber eine Komposition muß nicht einen Motivenbericht ewig mit sich herumführen, eine exakte, juristische Begründung ihrer Daseinsberechtigung. Daß also 90

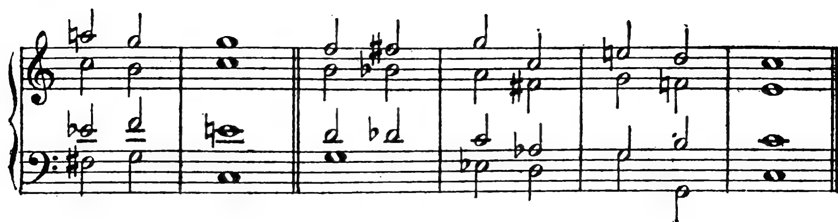
sehr wohl ein solcher Akkord Stimmführungsereignis sein könnte, aber an der betreffenden Stelle nicht wegen dieser Berechtigung verwendet wird, sondern dort steht, weil er ein Akkord ist, wie die andern.

Ich beschränke mich darauf, die Alterierungsmöglichkeiten der 7-Akkorde anzudeuten und einige Verbindungen zu zeigen.



Der Schüler sollte einstweilen noch daran festhalten, daß die Alterierung eines Tons (es sei hier noch einmal daran erinnert) in erster Linie das Bedürfnis nach einem künstlichen Leitton zur Ursache hat. Die Aufwärtsalterierung wird sich gerne durch einen weiteren Halbtonschritt aufwärts fortsetzen, die Abwärtsalterierung, die einen fallenden Leitton erzeugt, durch einen Halbtonschritt abwärts. Aber es kann vorkommen, daß ein alterierter Ton stehen bleibt, und auch gelegentlich, daß er sich in der entgegengesetzten Richtung fortpflanzt, als es seinem Leittontrieb entspräche. Mindestens wird das maßgebend sein bei Beurteilung solcher Erscheinungen wie die bei 287 unter Φ, deren Verwendungsmöglichkeit Zweifel erregen darf. Die Alterierung wurde hier nur vom Dominant-7-Akkord gezeigt. Die Neben-7- und 9-Akkorde ebenso durchzuarbeiten ist zum Teil überflüssig, weil vielfach dieselben Formen entstehen; die Besprechung aller dieser Akkorde würde aber selbst den Rahmen dieses Buches zu sehr überschreiten. Der Schüler kann das leicht selbst ausprobieren. Sie führen natürlicherweise nur in andere Stufen der Tonart, sonst ist da kein Unterschied. Über die Frage, wie sie zu bringen sind, und ob der Schüler sie benützen soll, habe ich ja auch schon früher entschieden.
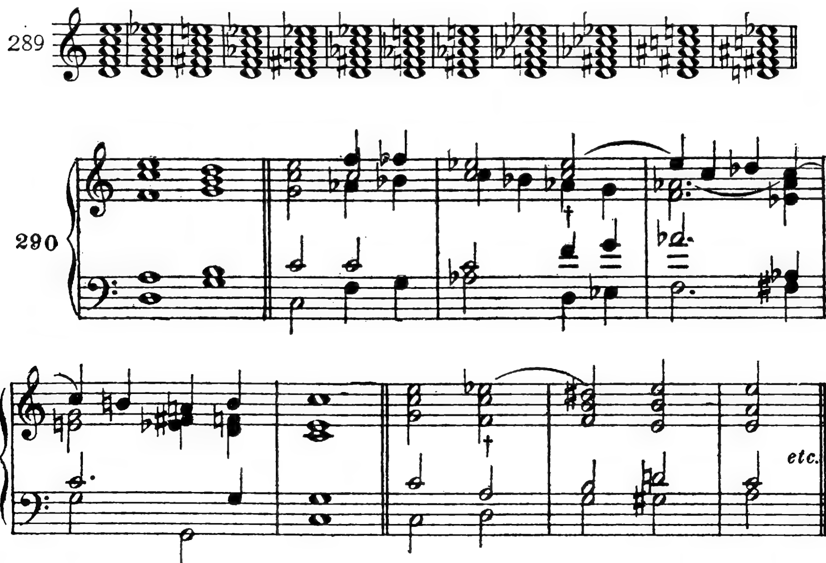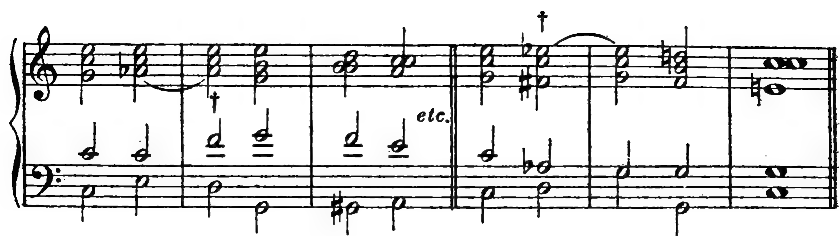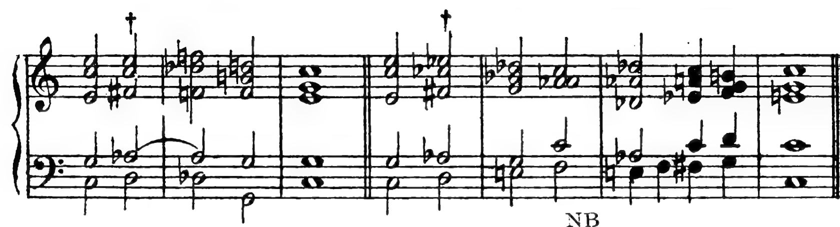




Wie man sieht, lassen sich selbst diejenigen Alterierungen, denen man ihre Verwendungsmöglichkeit nicht auf den ersten Blick ansieht, zu ganz guten Wirkungen bringen. Natürlich fällt hier ein Teil dieser Wirkung auf Rechnung einer melodischen Stimmführung, und man wird dazu neigen, sie als chromatische Durchgangsnoten einzuschätzen; aber das soll man nicht, denn die Beziehung auf Fundamente ist für die harmonische Analyse noch immer das zweckentsprechendere Hilfsmittel als die Rechtfertigung durchs Melodische. Diese besagt nur etwas über die Entstehung des Akkords. Jene aber gibt einheitliche Aufschlüsse für seine Verwendung und über seine Triebe.
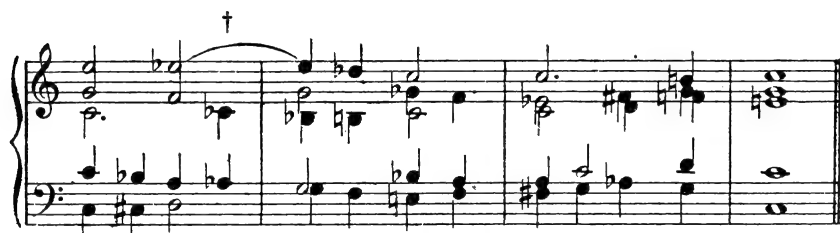
130
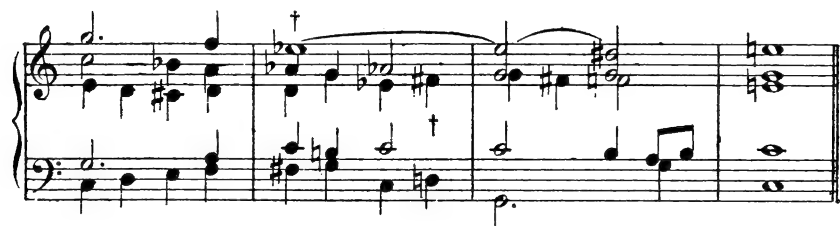
Unbezweifelbar ist die „ästhetische" Berechtigung dieser Verbindungen; sie wirken hier schon rein harmonisch gut; tritt erst die Kraft des Motivs, die Melodie dazu, so wird ihre Verwendungsmöglichkeit noch wesentlich reicher.
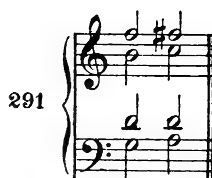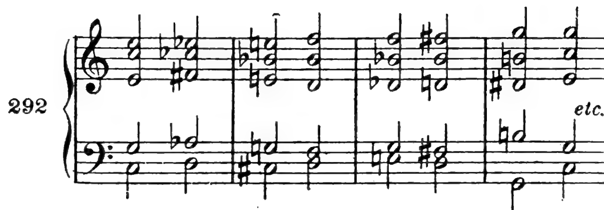










In 289 sind Alterierungen des 9-Akkords dargestellt; in 290 einige Möglichkeiten, solche Alterierungen zu verwenden. Dabei halte ich noch immer daran fest, den alterierten Ton sich in der Richtung der Alterierung weiterbewegen zu lassen. Wie der 7-Akkord trugschlüssig aufgelöst werden kann, so kann es natürlicherweise auch der 9-Akkord und auch der alterierte 9-Akkord. Und da beim 7-Akkord 140

sogar sehr gemäßigte Theoretiker annehmen, daß die Sept steigen kann, wie Beispiel 291 beweist, das fast in jedem Lehrbuch vorkommt, so wird man wohl zugeben müssen, daß auch beim 9-Akkord die Non mindestens chromatisch steigen kann.
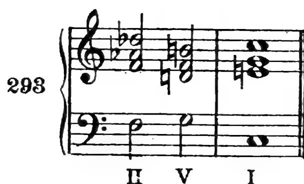


Das erhöht natürlicherweise die Möglichkeiten der Behandlung des 9-Akkords.



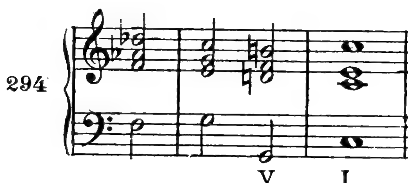
150 In 292 sind zwei Fälle von steigender Non gezeigt. Der Schüler kann selbst noch andere suchen.

2. KÜRZUNG VON WENDUNGEN DURCH WEGLASSUNG DES WEGS

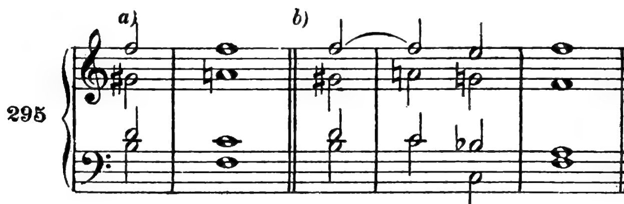
Das oben genannte Prinzip ist für uns nur relativ neu. Trotzdem möchte ich nicht unterlassen, es hier in dieser Form zu sagen, weil es imstande ist, manches aufzuklären. Wir haben oft von der Wirkung des Klischees, der Formel gesprochen, welche dadurch charakterisiert ist, daß Wendungen, die häufig vorkommen, zu festen Gebilden von ausgesprochen eindeutigem Sinn werden. So eindeutig, daß der einmal angeschlagene Anfang sofort und automatisch die Einstellung der Erwartung auf die bestimmte Fortsetzung bewirkt: Die Formel führt zwangsläufig zu einem bestimmten Resultat. Dies vorausgesetzt,
10 können nun die Zwischenglieder auch weggelassen, Anfang und Ende hart nebeneinandergestellt, die ganze Wendung sozusagen „gekürzt", bloß als Voraussetzung und Schluß hingesetzt werden. Eine solche Kürzung ist vielleicht schon der Kadenzschritt IV—V, von dem ich ja seinerzeit erwähnt habe, daß er am besten als für IV—II—V stehend zu denken ist. Ebenso ist jene Behandlung der neapolitanischen Sext, die direkt die V bringt, eine solche Kürzung.
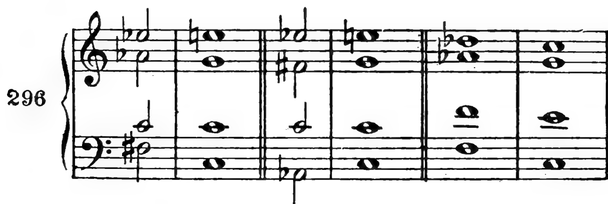


Denn eigentlich sollte sie sich ja so fortsetzen:



Vielleicht sind auch die Plagalschlüsse etwas ähnliches. Sie klingen ja vielleicht deshalb unvollkommen, weil etwas ausgelassen ist. Nämlich: statt IV—V—I oder II—V—I steht IV—I und II—I. Auf demselben Prinzip beruht das in Kadenzen oder Halbkadenzen vorkommende Beispiel 295 *a*, das entstanden ist aus 295 *b*. 20
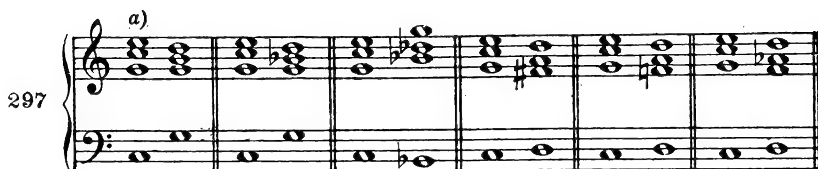


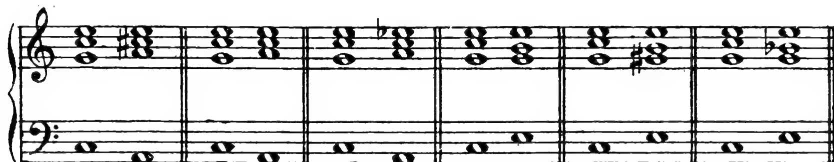
Derartige Kürzungen wird man im allgemeinen nur bei Verbindungen, die eine bestimmte Funktion haben, vornehmen können, also vor allem bei Kadenzen. Beispielsweise:

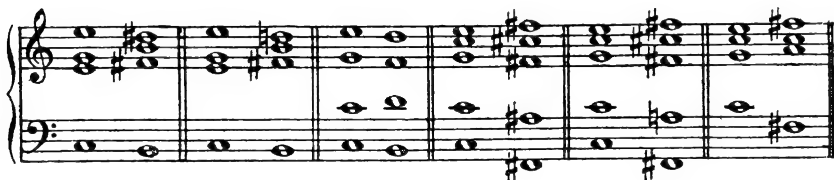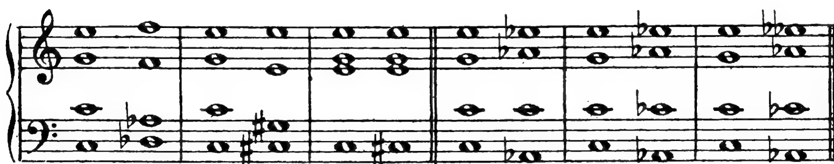


3. DREIKLÄNGE IN VERBINDUNG MIT ALLEN DREIKLÄNGEN UND 7-AKKORDEN, FERNER ALLE 7-AKKORDE UNTEREINANDER
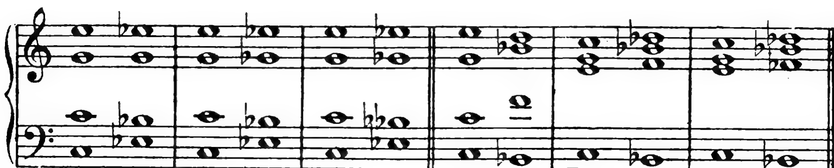
In der folgenden schematischen Darstellung ist ein Dur- und ein Molldreiklang mit allen anderen Dur-, Moll- und verminderten Dreiklängen verbunden. Die meisten Fälle sind ohnedies bekannt, einige ungewöhnlichere sind in Beispiel 298 in Sätzchen dargestellt, wobei der verminderte Dreiklang nicht berücksichtigt ist.
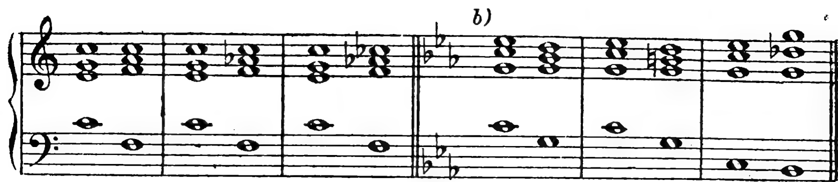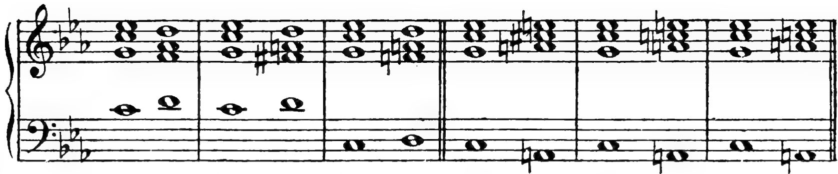




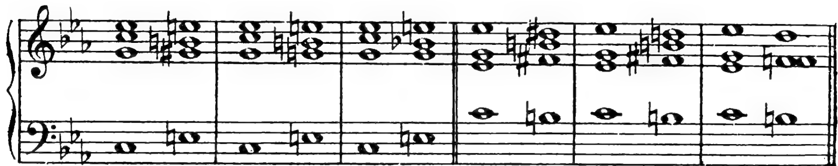


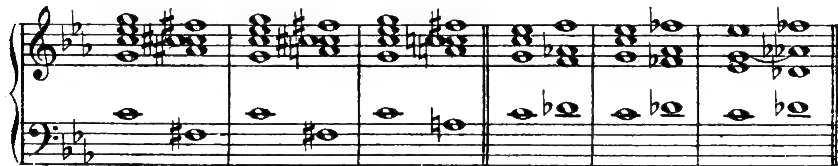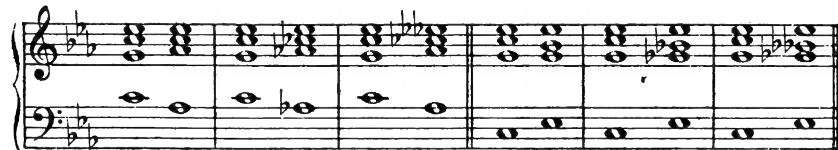




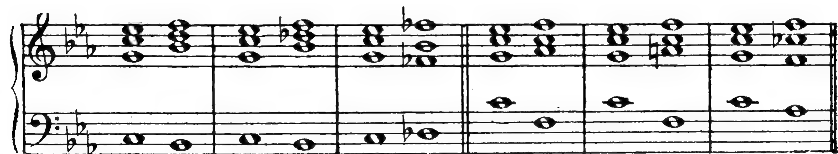

b)

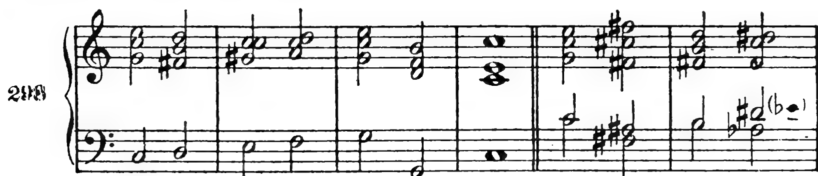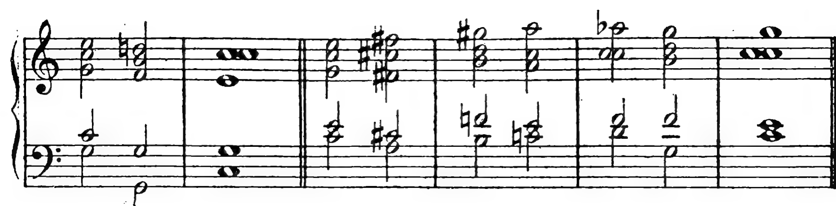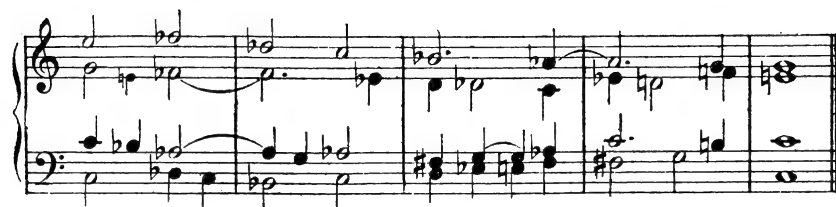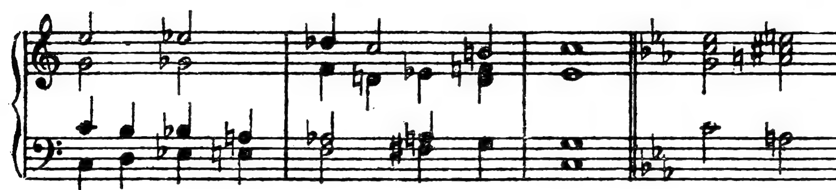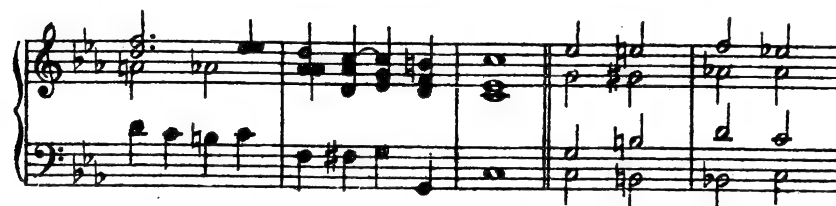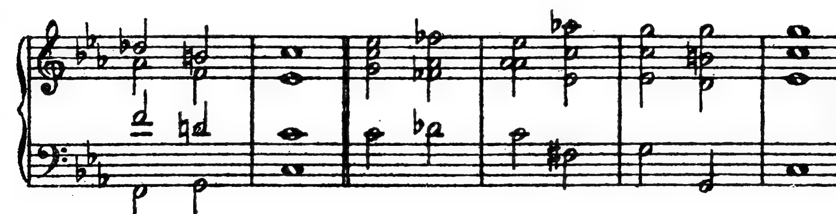











218





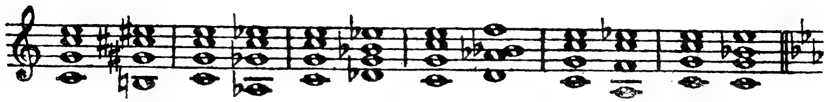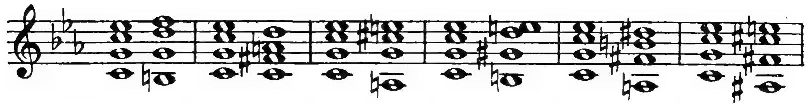






299

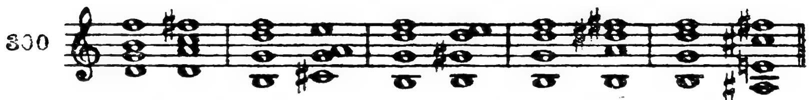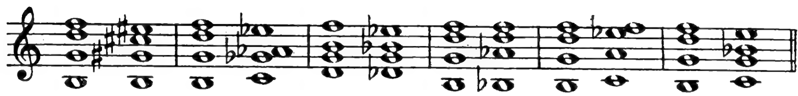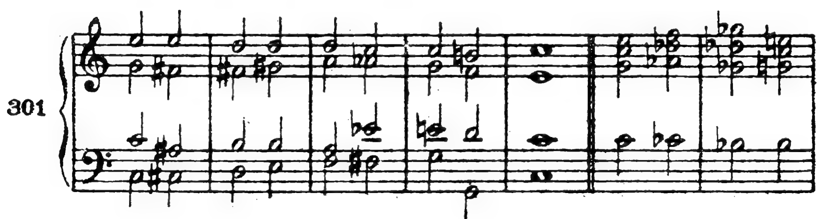








300
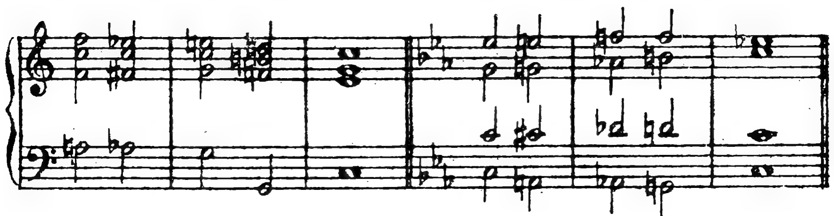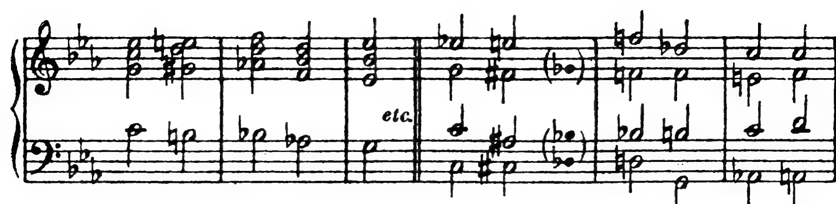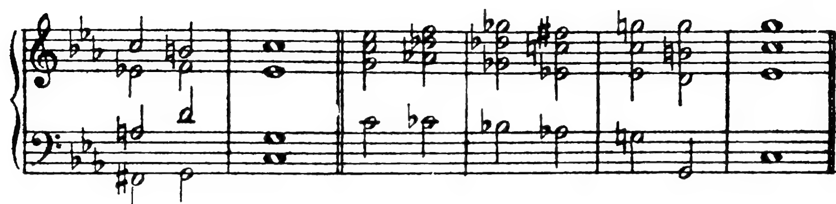




299 zeigt dasselbe vom Dreiklang und den Dominant-7-Akkorden, 300 die Dominant-7-Akkorde untereinander.
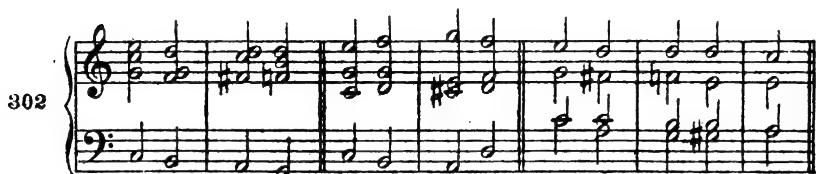
301

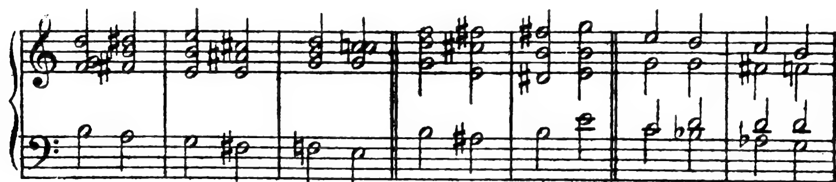


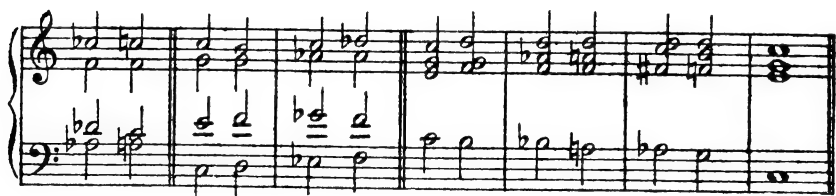


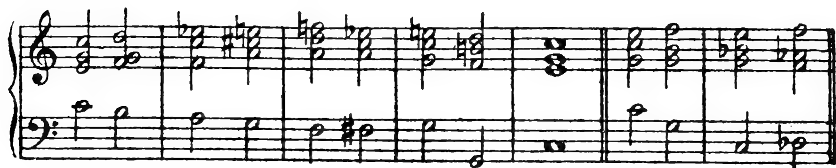

etc.




302







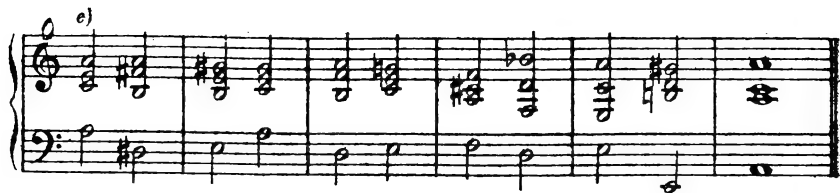
In 301 und 302 werden einige Verbindungen ausgeführt, die nicht ohne weiters einzusehen sind. Es zeigt sich, daß sie unter gewissen Umständen von ganz guter Wirkung sein können. Selbstverständlich könnte das auch von 9-Akkorden gezeigt werden. Ich überlasse es dem Schüler, der sich damit befassen will, selbst solche Verbindungen zu kombinieren. Alles kann gut werden, wenn es am richtigen Platz steht. Insbesondere wird die melodische Führung des Soprans und die des Basses zur Verbesserung der Wirkung beitragen. Aber auch der Rhythmus ist nicht ganz außer acht zu lassen. Manchmal wird eine Wendung sehr gewinnen, wenn sie durch Durchgangsnoten verbunden wird. Aber die Verwendung von Durchgangs-, Wechsel- und Vorhaltsnoten bewirkt, da sie jedenfalls Viertelnoten einführt, eine Steigerung der Bewegung, die nicht ganz ohne Einfluß auf das folgende sein wird. Ich empfehle: wenn der Schüler, nachdem er die Fähigkeit erworben hat, die Durchgangs-, Wechsel- und Vorhaltsnoten gleich mit der Harmonie zu erfinden, einmal in Viertelbewegung gerät, tut er am besten, sie bis ans Ende fortzusetzen, weil das wahrscheinlich seinem rhythmischen Können am meisten entsprechen wird. Es ist nicht unmöglich, die Viertel verschwinden zu lassen, indem man sie zuerst auf dem guten Taktteil und später auf dem schlechten, oder zuerst in der Melodie und dann in den Mittelstimmen vermeidet. Aber leicht ist das keineswegs.
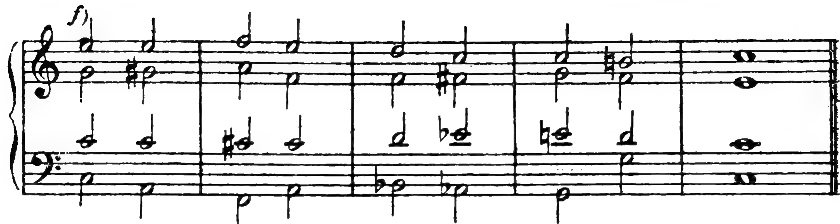
4. EINIGE ANDERE EINZELHEITEN: MÖGLICHKEITEN DER STEIGENDEN SEPT; BÄSSE ZUM VERMINDERTEN 7-AKKORD; EIN AKKORD VON MOZART; EIN ACHTSTIMMIGER AKKORD

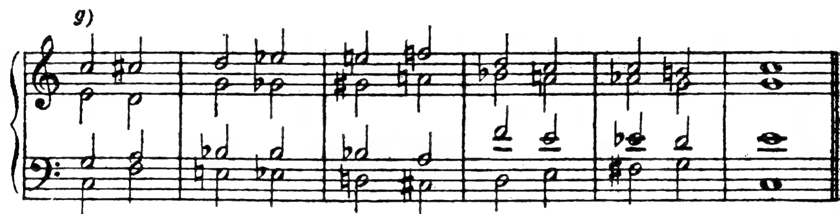
Durch die Voraussetzung, daß die Sept auch steigen kann, ergibt sich die Möglichkeit, den leitereigenen 7-Akkord der I. Stufe von Moll zu benützen.

303

a) b) c) d)
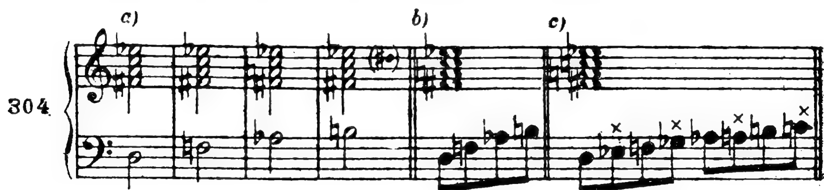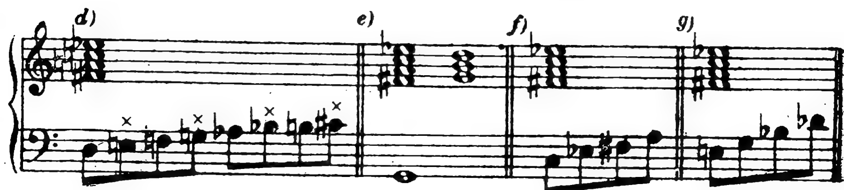






Das kann auf andere Stufen einer Tonart übertragen werden und dort insbesondere in Verbindung mit vagierenden Akkorden gute Resultate geben (303 *e*, *f*, *g*).
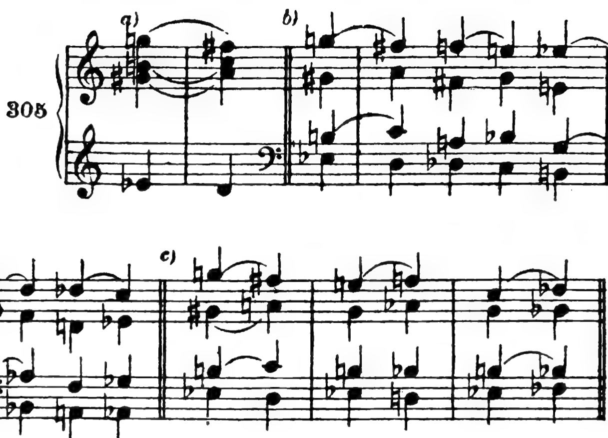
304
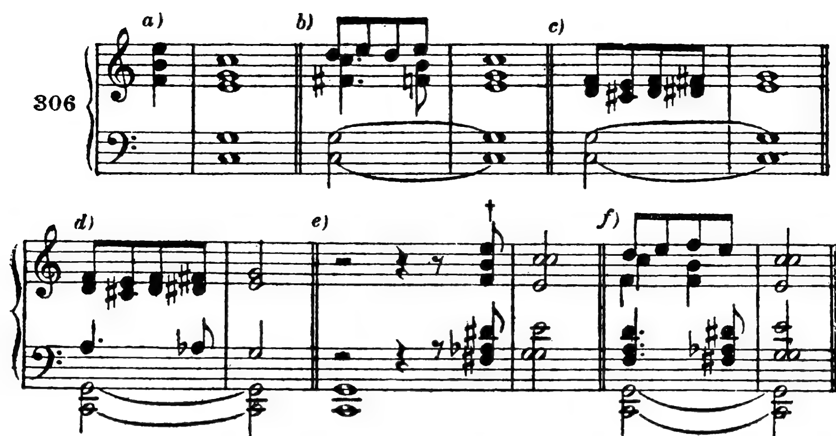




Auch eine Sache, die nichts für empfindliche Ohren ist, die aber in der modernen Musik, insbesondere bei R. Strauß, oft vorkommt: verschiedene Baßtöne zu einem verminderten 7-Akkord. Das beruht darauf, daß ein verminderter 7-Akkord viermal als 9-Akkord aufgefaßt werden kann. Denkt man sich nach jedem der vier Fälle (304 *a*) eine genügende Pause oder ein Ereignis, das die Umdeutung ermöglicht, so steht der Verbindung dieser vier Akkorde zu einer Folge nichts im Weg. Und in der Tat kommt das schon in der klassischen Musik vor. Denkt man sich's aber rascher oder die Umdeutung ohne Hilfsmittel vollzogen (dieses „rascher denken" ist einer der hauptsächlichsten Antriebe zur Entwicklung — in jedem Sinn: genau so, wie das zu langsam denken, was leicht mit „gar nicht denken" identisch wird, das Gegenteil bewirkt!), so begreift man, wie es möglich wird (304*b*), zu einem verminderten 7-Akkord eine Stimme zu spielen, die aus den vier Tönen eines anderen verminderten 7-Akkords besteht. Dabei mag immerhin helfen, daß (304*c*), wenn man eine Skala gegen den verminderten 7-Akkord schreibt, die Hauptnoten auf den Vierteln diese Töne auch ergeben. Eine solche Skala kann aber auch so lauten, wie 304*d*, weil ja jeder Augenblick (wenn man rasch denkt) die Umdeutung zuläßt. Hier erscheinen im Baß auf den schwachen Achteln die den dritten verminderten 7-Akkord bildenden vier Töne: *e*, *g*, *b*, *des*. Eine Analogie für die dort stehenden 5-stimmigen dissonanten Klänge findet sich in der Orgelpunktform 304*e*; sie erweisen sich als Transpositionen dieses *g—fis—a—c—es* auf drei andere Baßtöne. So erklärt sich aus der Vereinigung der beiden Formen 304*d* und *e*, wieso in 304*g* auch der dritte verminderte 7-Akkord gegen *fis—a—c—es* geschrieben werden kann: jedes einzelne Moment ist für sich auffaßbar wie 304*e*. Da 304*f* selbstverständlich ist, von den andern acht Tönen aber eben vorher gezeigt wurde, unter welchen Voraussetzungen sie gegen einen verminderten 7-Akkord auftreten können; da somit für alle zwölf Töne Zusammenklangsmöglichkeit mit dem verminderten 7-Akkord erwiesen wurde, zeigt sich, daß man jede Melodie auf einen verminderten 7-Akkord harmonisieren könnte. Man wird es nicht tun, weil es nicht interessant und außerdem konstruiert wäre. Da erfindet man lieber gleich eine neue charakteristische Harmonie. Aber es ginge! Natürlich, das ist nichts für empfindliche Ohren, sondern nur für gute! Für solche, die rasch auffassen!

Ich habe einen Akkord von Mozart erwähnt, der bei ihm rasch vorübergehend vorkommt. Selbstverständlich kann er dann auch langsam kommen, denn da versteht man ihn doch besser. Da müßten doch selbst empfindliche Ohren ihn erfassen und — bemerken können. Dieser Akkord (305 *a*) ergäbe eine hübsche Sequenz (305 *b*):



Wenn man Umkehrungen verwendet (305 *c*), wird's noch hübscher. Dagegen kann man doch nichts haben, das ist ja von Mozart!

Aber nun möchte ich auch noch einen Akkord zeigen, der zwar nicht bei Mozart vorkommt, aber fast bei Bach stehen könnte. Das Herausspringen aus dem *e* in 306 *a* bedarf wohl keiner Erklärung. Wie es bei 306 *b* steht, auf dem Orgelpunkt, das kann wohl auch vorkommen. Das gleiche gilt von den Figuren 306 *c* und *d*, die nicht ungewöhnlich sind. Setzt man die aber gleichzeitig, dann entsteht ein aus acht verschiedenen Tönen bestehender Akkord (306 *e* †). Der könnte so vorkommen wie in 306 *f*. Ich weiß nicht, ob er vorkommt; aber ich meine, in Hinblick auf das, was ich aus den achtstimmigen Motetten Bachs gezeigt habe, wo ein sechsstimmiger Akkord vorkommt, der empfindlichen Ohren kaum besser gefallen dürfte, als dieser achtstimmige hier, in Hinblick darauf kann man wohl sagen: wenn es von Bach zwölfstimmige Chorsätze geben sollte, dann kommt dieser Akkord vielleicht doch vor! Oder könnte wenigstens vorkommen — obwohl es keine 9-Akkorde gibt!



5. NOCH EINIGE MODULATIONSSCHEMATA

Ich habe für die Modulationen im Prinzip die alten Schemata verwendet. Im Resultat zeigten sich durch die systematische Einführung der Nebendominanten, verminderten 7-Akkorde und der vagierenden Akkorde dennoch wesentliche Unterschiede gegen das, was hier sonst erreicht wird. Aber ich habe eben alle diese stärkeren Mittel immer nur verwendet, um die Modulationen reicher werden zu lassen, die Benützung dieser Akkorde als Modulationsmittel dagegen ausdrücklich untersagt. Man erinnert sich meiner Begründung: Man hat Zeit zum Modulieren! Und meiner Behauptung: In den Kunstwerken, die einfache Modulationsmittel verwenden, geschieht die Modulation entweder allmählich oder sie geht selten so weit. Wo aber eine plötzliche weite Ausweichung stattfindet, handelt es sich um etwas anderes: um eine besonders hinausgestellte Kontrastwirkung, die eher wie etwas Dynamisches, als wie etwas Harmonisches zu beurteilen ist. Natürlich ist sie auch etwas Harmonisches; nämlich ein Ausflug in eine zukünftige Harmonie. Und in diesem Sinn ist sie auch keine Ausnahme, sondern entspricht einem Gesetz, das so lauten könnte: Jedes Lebendige hat das Zukünftige in sich. Leben heißt zeugen und gebären. Alles Gegenwärtige strebt dem Zukünftigen zu.

Jetzt, wo wir die Modulation der Vergangenheit kennen gelernt und unsern Fond um die Mittel der Gegenwart vermehrt haben, gelangen wir dazu, auch die Wirkungen der neuen, inzwischen selb-

ständig gewordenen Mittel zu versuchen. Selbstverständlich würden sich hier, wenn wir es darauf anlegten, neue Gesetze ergeben, da neue Formen vorliegen. Vielmehr: wir müßten die früheren richtig anwenden oder erweitern. Für uns wäre das keine Schwierigkeit. Denn wir hatten erkannt, daß, wenn der Ton (oder die Tonika) das motorische Zentrum der harmonischen Ereignisse ist, er reich genug an Vorbildlichem ist, um die kompliziertesten Erscheinungen noch mit seinem Namen zu
30 decken. Er gestattet, daß man sich auf ihn als den Ahnherrn beruft, wenn auch in ihm vielleicht nur die Möglichkeiten, nicht aber die Erfüllungen liegen. Aus diesem Grund habe ich die komplizierteren harmonischen Mittel lieber in Kadenzen als in Modulationen verwendet. Es war wichtiger zu zeigen, daß die Tonart durch ihr Vorkommen nicht durchbrochen werden muß, daß sie nicht modulieren müssen, als umgekehrt, daß sie, da das sogar den einfachsten Akkorden nicht versagt ist, modulieren können. Ich habe gezeigt, daß die Tonalität keinem unabweisbaren Bedürfnis des Grundtons entspringt. Aber solange man von Modulationen spricht, ist die Tonalität ebenso Voraussetzung,
40 wie das Gerade fürs Krumme. Eines ist nicht denkbar ohne das andere. Folglich ist es zweckmäßiger, die Tonalität als das große Gebiet anzusehen, in dessen fernerliegenden Bezirken loser gebundene Kräfte sich gegen die Herrschaft des Zentrums auflehnen. Besteht aber dieses Zentrum (was vom Willen eines Autors abhängen kann), dann zwingt es dennoch die Widerstrebenden, sich im Kreis um es zu drehen, und alle Bewegung kommt ihm, dem Zentrum, zugute. Alle Bewegung führt zu ihm zurück, alles dreht sich im Zirkel. Diese Auffassung wird auch durch die Tatsachen der Kunst bestätigt. Denn die einzige musikalische Kunstform, die ein solches Zentrum
50 nicht hat, die Oper, ist bloß ein Beweis für die andere Möglichkeit: für die aufgehobene Tonalität. Alle geschlossenen symphonischen Formen der älteren Kunst aber, alles, dem die Tonalität zugrunde liegt, zeigt, daß die Ausweichungen zur Tonart zurückführen. Die Tonalität kann also zwar aufgehoben sein. Aber wenn sie besteht, dann sind die Modulationen kaum anders zu bewertende Ausweichungen vom Hauptton, als jeder Akkord, der ein anderer ist als jener. Sie sind nur Episoden einer großen Kadenz, und meine Methode, die vagierenden Akkorde hauptsächlich in Kadenzen anzubringen, entspricht somit den Tatsachen der Kunst.

Die Modulationen sind nur Episoden. Aber man kann auch 60
eine solche Episode, die in einer Kadenz nur konzentriert wiedergegeben
ist, herausgreifen und sie einzeln behandeln. Dann kann man sie breiter
darstellen, weniger konzentriert, reicher ausgeführt mit selbständigerer
Bewegung und deutlicheren Trieben. Das haben wir ja in den früheren
Modulationen getan und gelangten eben darum dazu, die Modulationen
breit und allmählich zu gestalten. Inzwischen haben wir durch die
komplizierteren Modulationsmittel Möglichkeiten zur Erweiterung
unserer Bestrebungen kennen gelernt. Ist nun die schwierigere Aufgabe,
diese Mittel den Zwecken einer Tonart dienstbar zu machen, gelöst,
um wieviel leichter muß es dann sein, sie zur Modulation auszunützen. 70
Da ich immer mehr darauf aus war, das Formgefühl des Schülers zu
entwickeln, als ihn mit unverdauten Kenntnissen vollzupfropfen, möchte
ich auch jetzt, wo ich darangehe, ihm das Modulieren durch „rasche“
Mittel zu empfehlen, nicht unterlassen, einiges zu erwähnen, was mir
dabei beachtenswert scheint. Ich finde, der harmonische Reichtum
entsteht nicht dadurch, daß man durch recht viele Tonarten geht,
sondern daß man möglichst Stufenreiches schreibt. In diesem Sinn
ist ein Choral von Bach harmonisch reicher als die meisten modernen
Kompositionen. Einem Schüler, der „modern“ zu schreiben glaubte,
wenn er im vierten Takt von *G*-Dur nach *Des*-Dur modulierte, dann 80
zwei bis drei Takte später nach *H*-Dur, sich aber in *Des*-Dur und *H*-Dur
ebenso temperiert aufführte wie in *G*-Dur, wo er kaum mehr als Tonika
und Dominante brachte, verwies ich seinen Irrtum, indem ich alles auf
G-Dur zurücktransponierte und ihm dadurch die Belanglosigkeit,
Monotonie und harmonische Armseligkeit seiner Melodie in ihrer wahren
Gestalt enthüllte. Er begriff, als ich ihn fragte, ob er es für besonders
tollkühn halte, wenn man sich in *Des*-Dur und *H*-Dur ebenso philiströs
aufführt wie in *G*-Dur.

Stufenreichtum wird also das wesentlichste Merkmal der harmonischen Kunst sein. Mit welchen Mitteln man sonst arbeitet, ist relativ 90
belanglos. Aber eins ist klar: wenn man vagierende Akkorde verwendet,
und insbesondere, wenn man sie zu Modulationen verwendet, dann
werden sie zu den andern harmonischen Ereignissen in einem ebenmäßigen Verhältnis stehen müssen. Sonst könnte formelle Glätte kaum
erreicht werden. Sie werden zur Umgebung passen müssen; folglich
wird die Umgebung Ähnliches zu bringen haben wie sie. Einer Folge

von reinen Dreiklängen wird die plötzliche Umdeutung eines dieser Dreiklänge etwa als neapolitanische Sext kaum entsprechen und ebensowenig wäre andererseits eine derartige Wendung durch eine einfache IV—V—I-Kadenz befriedigend abgeschlossen. Natürlich ist das im Kunstwerk etwas ganz anderes, und ich hoffe, man weiß bereits, daß ich damit nicht Kunstwerke kritisiere, sondern Harmonielehraufgaben. Und man erinnert sich hoffentlich, was ich von dem Verhältnis unserer Handwerksübungen zum Kunstwerk denke: daß die kaum etwas miteinander gemein haben. Deshalb fallen auch meine Beispiele immer relativ steif aus: ihnen fehlt der schöpferische Anlaß, der auch dort Form schenkt, wo er nur Ausdruck geben wollte; sie entspringen bloß einer ausgenützten Möglichkeit, nicht einer unabweisbaren Notwendigkeit. Hier bildet die Anwendung der Gesetze die Grundlage berechtigter Kritik, hier darf, anders als beim Kunstwerk, ein Vorgehen wie das in Frage stehende als unangemessen, getadelt, die Ausnützung eines zufälligen, vereinzelt dortstehenden „raschen" Modulationsmittels als unmoralisch bezeichnet und muß gesagt werden: So etwas nützt man nicht aus, wenn ein als Dominant-7-Akkord eingeführter Klang als übermäßiger $^{3}_{4}$-Akkord fortgesetzt wird. Das ist abstoßend, denn es wirkt, wie wenn man auf einen Feind, der gefallen ist und ein Bein gebrochen hat, noch loshaut, oder einen, der schon tot ist, noch toter schießt. Und die Befriedigung, die eine solche Wendung mit einer einfachen Kadenz beschließt, entspringt sicher ebensolcher Verlogenheit wie die Ausrede, die, wenn man gestolpert ist, vortäuschen möchte, man habe springen wollen. Hat man schon durch ein rasches Mittel eine plötzliche Wendung zum Fernliegenden getan, dann sollte man sie nur als Anspielung, als Hinweis, als Annäherung an das Ziel benützen. Und eine darauffolgende lange Kadenz sollte sozusagen die Mitte suchen zwischen Ausgang und Ziel; das Gleichgewicht herstellen. Verlangte ich früher Deutlichkeit in bezug aufs Ziel, so sollte hier der Satz dadurch, daß er „im Gehen" ist, ausdrücken, daß er ein angedeutetes Ziel sucht.

Wenn der Schüler das tut, was ich hier empfehle, wird seine Arbeit vielleicht nicht besser werden, als wenn er es unterläßt. Er muß mir also hier nicht folgen, sofern es ihm am meisten auf die Glätte seiner Erzeugnisse ankommt. Versucht er es dennoch, wird er gewiß manches verderben, aber durchgegangen sein durch das, worauf es

ankommt. Er wird es sich schwer gemacht haben. Doch auf diesem Weg zu versagen, ist moralischer, als auf einem leichten zu reüssieren. Denn der Erfolg besagt gar nichts oder höchstens, daß man es sich zu leicht gemacht hat.

Unter diesen Voraussetzungen will ich nun dem Schüler noch einige Modulationsschemata zur Verfügung stellen.

140 Eine Durtonart kann durch einfache Mittel ins gleichnamige Moll, Moll ins gleichnamige Dur verwandelt werden.

307 a) b) c) d) e) f)

Es gibt natürlich viele Mittel dazu. Hier wurden hauptsächlich neapolitanische Sext und übermäßiger $\frac{5}{6}$-($\frac{3}{4}$-, 2-)Akkord benützt.

Diesen Umstand kann man dazu benützen, um eine Modulation, die in eine Durtonart führen sollte, in die gleichnamige Molltonart anzulegen, und das Moll dann in Dur zu verwandeln. Und umgekehrt, wenn man nach Moll will, zuerst ins gleichnamige Dur, das dann in Moll verwandelt wird.

308

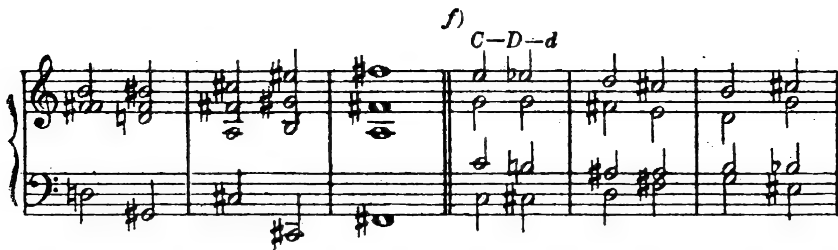
a) *C—H (über h)*

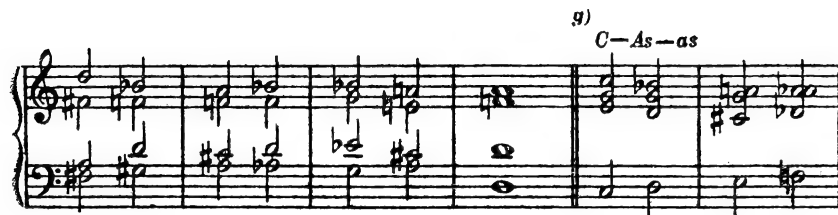
b) *C—H (über h)*
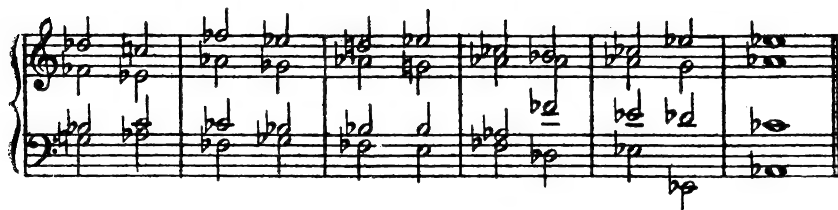
c) *C—h—H*
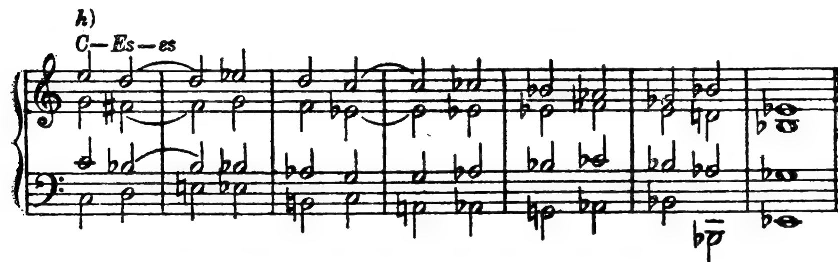
d) *C—h—H*

e) *C—Ges—fis*









Das wird leicht an die Methoden des dritten und vierten Quintenzirkels erinnern, die auf ähnlichen Prinzipien beruhen. Aber es kann mit anderen Mitteln gemacht werden. 150

Eine andere Art:

Man steuert auf einen vagierenden Akkord zu, eine neapolitanische Sext, einen übermäßigen $\frac{5}{6}$-Akkord, einen übermäßigen Dreiklang usw., und vollzieht damit den ersten Schritt zur Modulation.

a)
C—Des

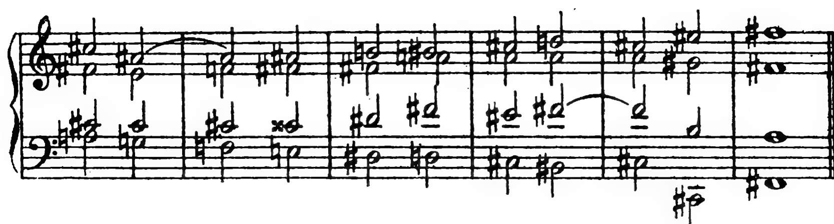
309
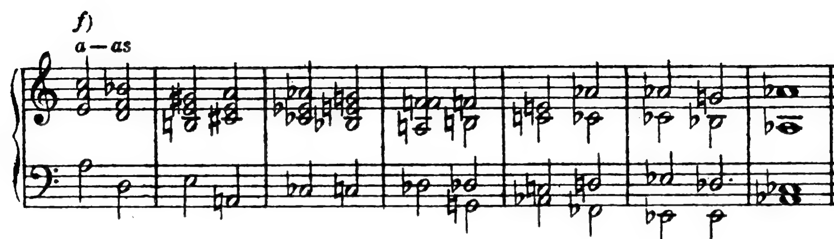
b)
C—Des
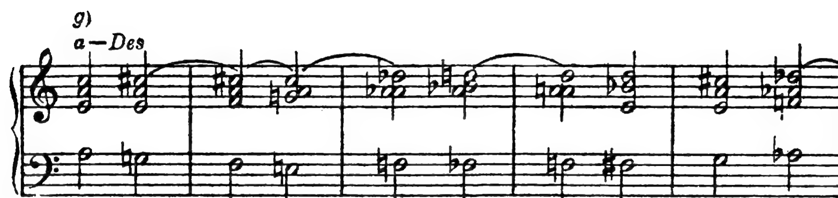
c)
C—Des

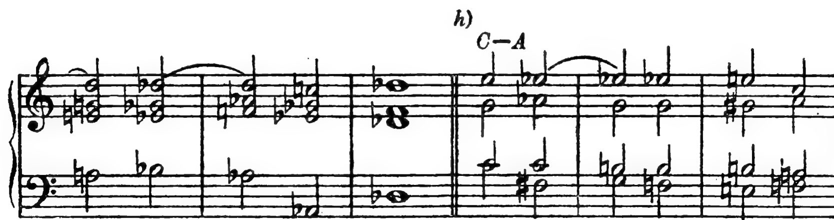
d)
C—Des

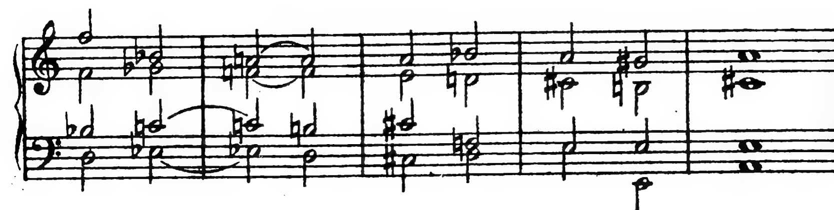
e)
C—fis
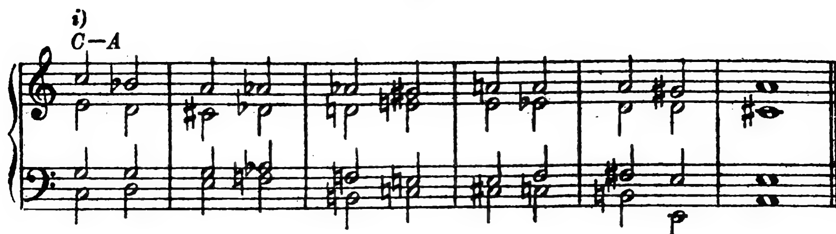



f)
a—as


g)
a—Des
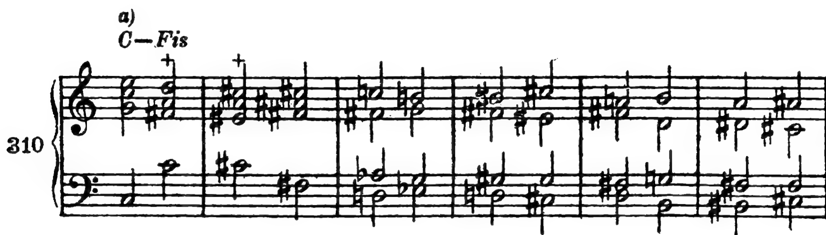

h)
C—A
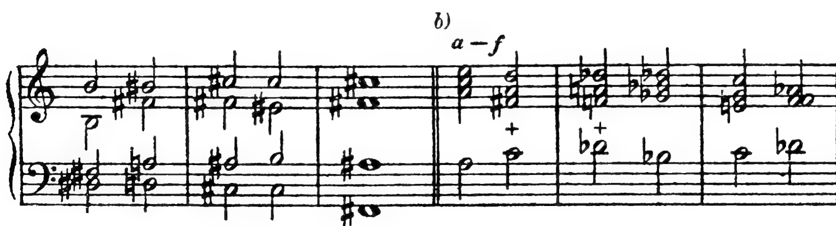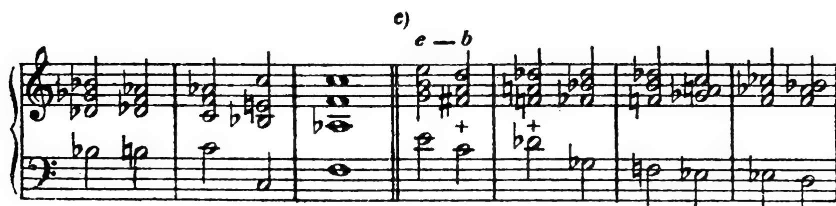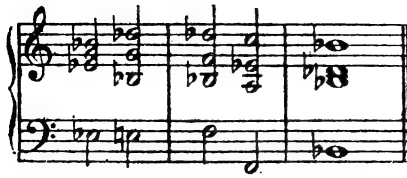




Das kann man auch anders ausdrücken. Nämlich: jeder Durdreiklang kann als neapolitanischer 6-Akkord, jeder Dominant-7-Akkord als übermäßiger $^{5}_{6}$-Akkord aufgefaßt werden. Natürlich soll das nicht das einzige Mittel zur Modulation sein.

160 In Notenbeispiel 310 ist etwas dargestellt, was der Schüler üben sollte. Eine Folge von zwei Akkorden (+ +) wird auf verschiedene Arten fortgesetzt. Dabei ist hier nicht so wichtig, daß das Ganze einer bestimmten Modulation entgegengeht, als daß man die Wendefähigkeit eines solchen Akkords ausprobiert.
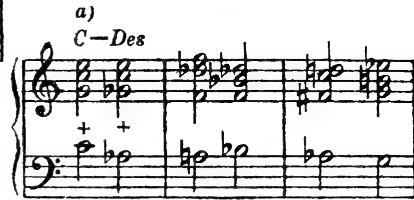


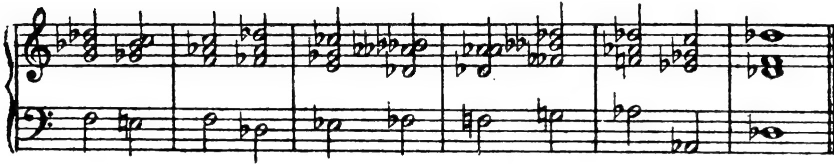


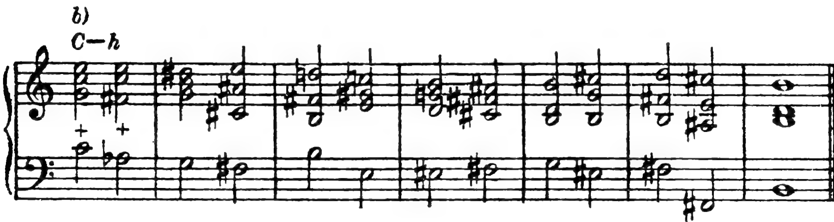




In 311 wurde mit einer andern Akkordfolge (+ +) dasselbe probiert.

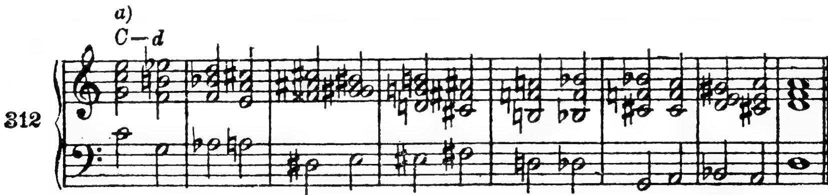


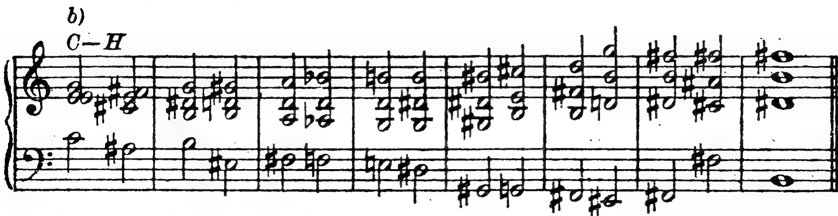


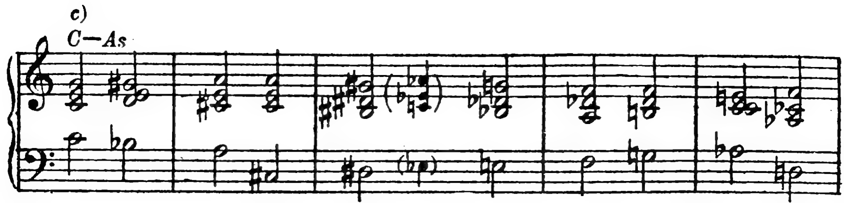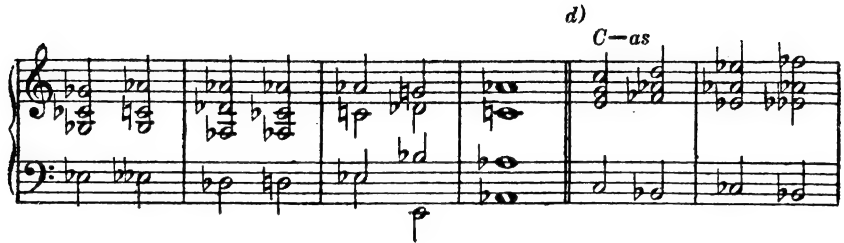


312 zeigt, wie auf großen Umwegen einer Tonart zugestrebt werden kann. Wesentlich dabei ist immer, daß das Ziel vorher angedeutet war.

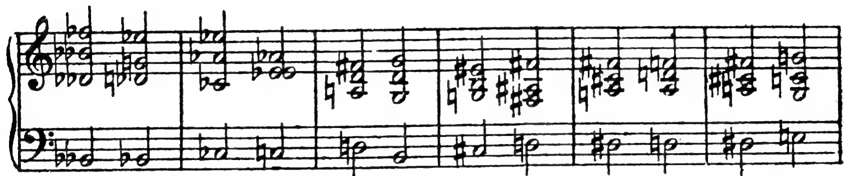
170
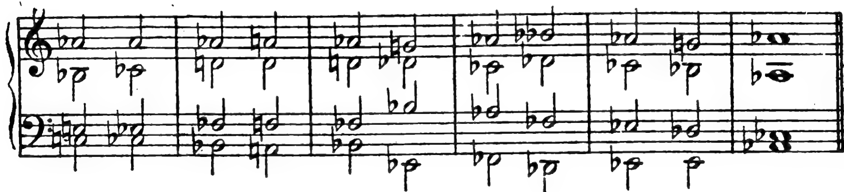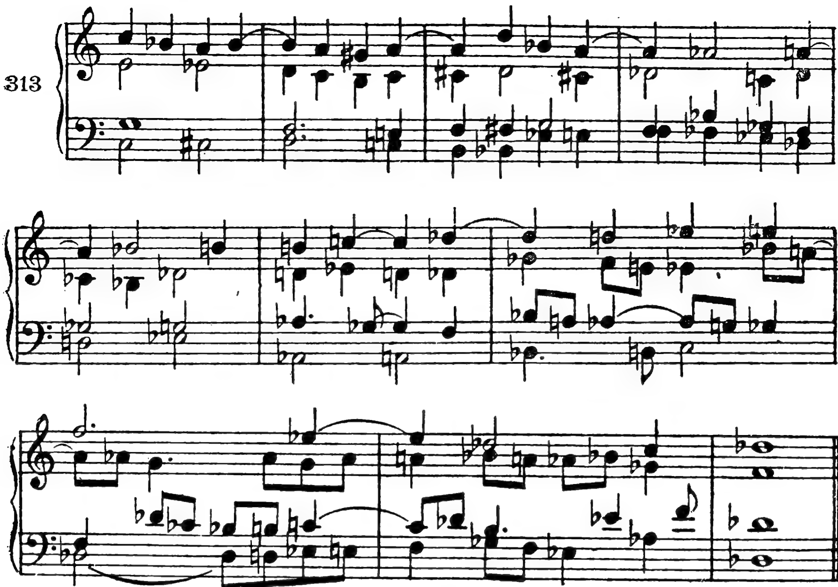












Ich finde selbst nicht, daß diese Beispiele sehr gut sind. Das liegt vor allem daran, daß kein Motiv da ist. Wenn man reichere Bewegung, Wechsel-, Durchgangs- und Vorhaltsnoten dazu nimmt, wird es leicht etwas besser, insbesondere, wenn sich, wie in 313, einzelne Kleinigkeiten nach und nach geradezu zum Motiv entwickeln. Ich muß aber auch hier nochmals wiederholen: Der Schüler mache diesen Versuch erst dann, wenn er diese schnelleren Noten gleichzeitig mit den andern miterfindet.



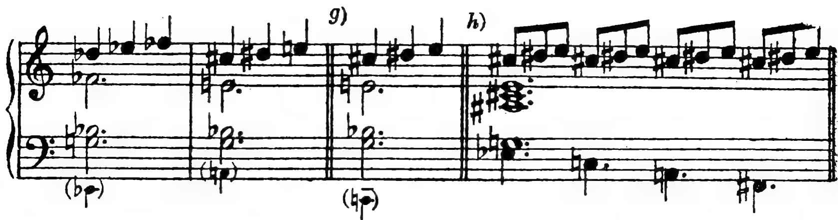
Ich habe es in diesen letzten Beispielen mit der Orthographie geflissentlich meist so gehalten, wie die üblichen Vorschriften es verlangen. Ich wollte damit zeigen, wie wenig sie selbst ausreicht die Abstammung zu erklären, wie sehr sie aber die Lesbarkeit erschwert. Nur wo ich mich selbst schon gar nicht mehr ausgekannt hätte, habe ich enharmonisch verwechselt. Man wird mir's zugute halten müssen, daß ich diese Frage mit solcher Leichtfertigkeit behandle, denn ich bin stolz darauf. Ich bin stolz darauf, daß ich dem, was meist das Um und Auf der Akademiker bildet, nicht einen Augenblick ernsthaften Nachdenkens gewidmet habe, sondern unmittelbar von der Voraussetzungslosigkeit aus zur Erkenntnis übergegangen bin. Zur Erkenntnis, daß hier ein unlösbares Problem liegt, an dessen Vorhandensein die Unzulänglichkeit unserer Notenschrift schuld ist.
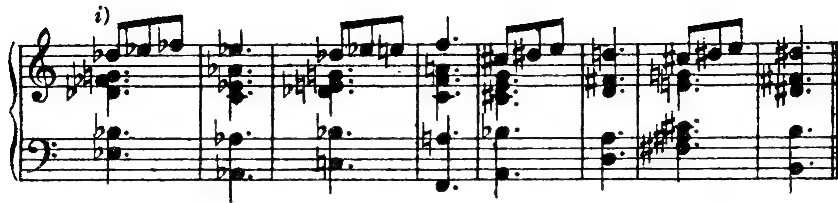
6. NOCH EINIGE KLEINIGKEITEN

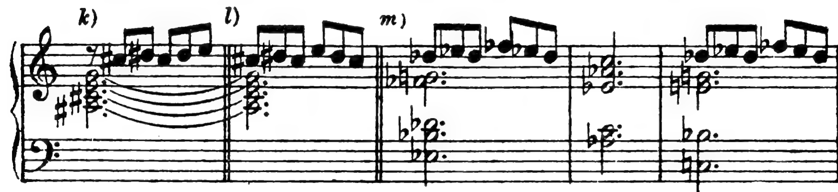
Etwas, was dem im vierten Abschnitt dieses Kapitels vom verminderten 7-Akkord Gezeigten nahesteht. Dort wurde die Möglichkeit gezeigt, über einen verminderten 7-Akkord jede Melodie zu setzen. Hier wird umgekehrt gezeigt, wie eine Melodie über jedem verminderten
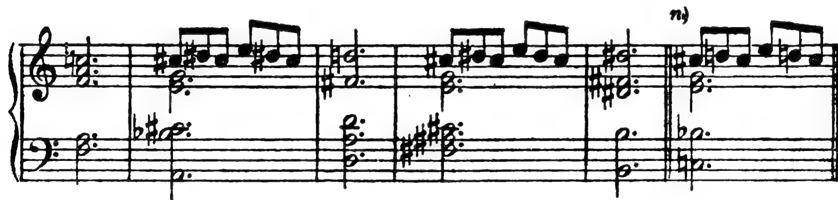
7-Akkord (respektive über dem entsprechenden 9-Akkord) stehen kann. Das ist eine alte Sache, die eigentlich schon bei den Klassikern ähnlich vorkommt.

Der Vorhalt 314 *a* und ebenso der „rückkehrende“ Durchgang (eine Wechselnote) über einem verminderten 7-Akkord sind sehr bekannte Erscheinungen. Das *es* als Vorhalt vor einem 9-Akkord ist auch nichts Neues (314 *b*). Je nachdem dieser verminderte 7-Akkord auf andere Grundtöne bezogen wird (314 *c*), hat diese Melodie dann andere Bedeutung (andere Orthographie). Daß sie auf drei Grundtönen (*c*, *fis* und *es*) ohne weiters steht, hat zur Folge, daß sie auch auf dem vierten vorkommt (in klassischen Werken), so daß 314 *d* möglich wird. Das im Zusammenhang mit dem vorigen ergibt 314 *e*, wo sie auf allen vier 9-Akkorden steht. Aber dasselbe läßt sich auch von einer Figur 314 *f* zeigen, durch die 314 *g* möglich wird. Das führt dann zu 314 *h*, und in *i* werden die betreffenden 9-Akkorde mit Quartensprung aufwärts aufgelöst. Aus den beiden Figuren kann man 314 *k* oder *l* zusammenstellen, worauf sich die gleichen Möglichkeiten (314 *m*) auch von dieser Melodie zeigen. Selbstverständlich kann man auf dieselbe Art 314 *n* behandeln und ebenso sicher ähnliches mit andern Figuren und über andern vagierenden Akkorden probieren. Eine dieser Möglichkeiten werde ich im nächsten Kapitel vom übermäßigen Dreiklang zeigen. Vielleicht wird man nicht viel Interesse daran haben, diese vier Wendungen, so wie sie hier stehen, unmittelbar nebeneinanderzusetzen. Aber da man es tun könnte, läßt es sich zu etwas Besserem verwenden: zur harmonischen Variation, die einem Satz eine andere Fortsetzung erschließt.
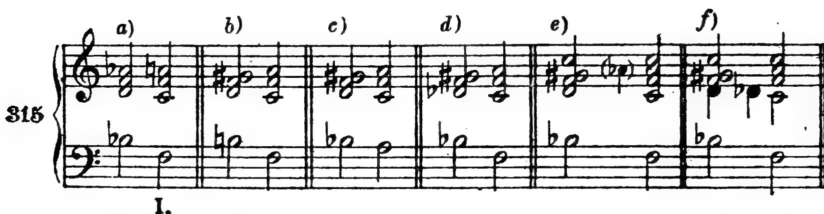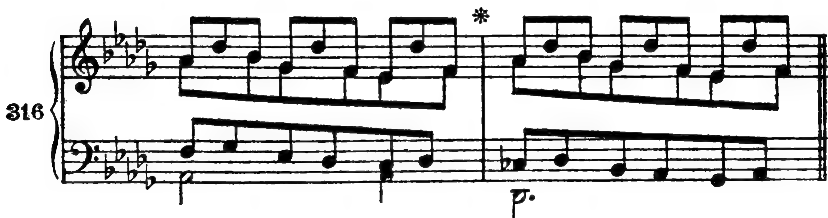








Etwas anderes. Eine Verbindung, die auch nicht selten ist und am besten als Nachahmung des verminderten 7-Akkords aufgefaßt wird (315 *a*).



Sie erinnert sehr an 315 *b* und ist uns als 315 *c* bekannt, als eine der Auflösungen des übermäßigen $\substack{5\\6}$-($\substack{3\\4}$-)Akkords. Dann kommt sie auch noch mit erniedrigter Quint (*des*) vor (315 *d*) oder 315 *e* als eine Art 9-Akkord. Ja sogar 315 *f* ist nichts Ungewöhnliches. Diese Wendung ist sehr geeignet, Modulationen nachzuhelfen. Der erste Akkord hat hier sozusagen Dominantencharakter, trotz des fallenden Baßschrittes.

Vom $\substack{4\\6}$-Akkord, insbesondere von dem in der Kadenz, ist noch etwas zu sagen. Der wird wohl heute schon ziemlich frei behandelt. Im allgemeinen, wenn man ihn überhaupt bringt, pflegt man seinen Charakter zu wahren. Indem man ihn entweder so ähnlich einführt oder so ähnlich auflöst, wie es die ältere Musik tut. Am häufigsten aber wird seine Charakteristik dadurch gewahrt, daß man ihn an entsprechend betonte Stellen setzt, wodurch er die gewohnten Erwartungen erweckt. Aber mit dem Austritt ist schon Brahms freier umgegangen. Ich meine nicht so sehr einen Fall, wie den im dritten Takt der Sapphischen Ode, wo der $\substack{4\\6}$-Akkord so auftritt, als ob die Baßmelodie weitergehen wollte (die ihn ja, die Akkordtöne benützend, schon früher gebracht hat), auch nicht den Fall im vorletzten Takt desselben Liedes, wo durch die Vorausnahme im Baß ein $\substack{4\\6}$-Akkord entsteht. Sondern etwa so einen, wie in „Botschaft“ Takt 14—19, wo frei herausgesprungen wird.



Brahms faßt hier den $\substack{4\\6}$-Akkord einfach als eine andere Lage des Dreiklangs auf (nicht anders als den 6-Akkord), die eben ohne weiters in eine andere Lage, in die Grundlage, übergehen kann. Die neuere Musik ist natürlich noch freier damit, und so zeigt sich hier, wie das im Anfang erwähnte Prinzip: man macht mit den Dissonanzen nicht mehr soviel Umstände, wenn das Gehör mit ihnen vertraut ist, sich wirklich in der Kunstentwicklung bestätigt.

7. ÜBER SCHWEBENDE UND AUFGEHOBENE TONALITÄT

Nun vor Schluß dieses Kapitels noch etwas, was ich seinerzeit versprochen hatte und hier erfüllen will: über schwebende und aufgehobene Tonalität. Das wird sich in Sätzchenform nicht gut zeigen lassen, weil wohl Gliederung dazu gehört. Wer sich's ansehen will, wird bei Mahler und anderen viele Beispiele dafür finden. Schließlich ist sogar der letzte Satz des *e*-Moll-Quartetts von Beethoven (op. 59 Nr. 2) schon ein Beispiel für schwebende Tonalität. (Auch die letzten Sätze von op. 127 und op. 130; dann das Finale von Schumanns Klavierquintett.) Er beginnt in einer Art *C*-Dur, das aber fortwährend nach *e*-Moll hinübergreift. Ja (weil *C* etwas weit ist), es greift sogar meist 10 drüber bis zu einer fast dominantenhaften Wechseldominante (*fis—ais—cis*). Da es also gute klassische Muster gibt, muß ich mich nicht schämen, auch ähnliches aufzuweisen. Zwei sehr prägnante Fälle schwebender Tonalität aus meinen Kompositionen sind: Orchesterlied op. 8 Nr. 5 „Voll jener Süße", das hauptsächlich zwischen *Des*- und *H*-Dur schwankt, und op. 6 Nr. 7 (Lied) „Lockung", das ein *Es*-Dur ausdrückt, ohne im Laufe des Stückes auch nur ein einziges Mal den *Es*-Durdreiklang so zu bringen, daß man ihn für eine reine Tonika ansehen könnte. Das eine Mal, wo er dortsteht, hat er mindestens Zug zur Unterdominante. Das ist beides nicht etwa errechnet, sondern erfunden! Also nichts zur 20 Nachahmung. Aber wenn man es ansieht, wird man wissen, was ich darunter verstehe, und über welche reichen Mittel man verfügen müßte, um es herauszubekommen.

Um aber doch zu zeigen, worauf es ankommt, will ich versuchen, einiges darüber zu sagen. Wenn die Tonart schweben soll, wird sie irgendwo befestigt sein müssen. Aber nicht so fest, daß sie sich nicht locker bewegen könnte. Dazu geeignet sind zwei Tonarten, die einige Akkorde gemeinsam haben; beispielsweise die neapolitanische Sext oder den übermäßigen $\frac{5}{6}$-Akkord. In einem solchen Verhältnis stehen *C*-Dur und *Des*-Dur, oder *a*-Moll und *B*-Dur. Nimmt man noch die parallelen 30 Molltonarten dazu, indem man *C*-Dur gegen *a*-Moll schwanken läßt und *Des*-Dur gegen *b*-Moll, so zeigen sich neue Beziehungen: *a*-Moll und *Des*-Dur, *C*-Dur- und *b*-Moll; die Dominante von *b*-Moll ist der übermäßige $\frac{5}{6}$-Akkord von *a*-Moll usw. Selbstverständlich werden hier vor allem vagierende Akkorde eine Rolle spielen: verminderte und

übermäßige 7-Akkorde, neapolitanische Sext, übermäßiger Dreiklang. Ich habe wiederholt versucht, Beispiele dafür anzufertigen, aber ich bringe es „auf trockenem Weg" nicht fertig. Ich glaube, der Schüler wird das eher treffen. Und selbst wenn nicht: er muß
40 es doch wenigstens nicht als Muster geben!

Andere Belege sind bei Wagner zu finden. Zum Beispiel das Tristan-Vorspiel. Man beachte, daß das *a*-Moll, obwohl es aus jeder Wendung herauszuhören ist, in dem ganzen Stück kaum wirklich angeschlagen wird. Stets ist es umschrieben, immer wird es durch einen Trugschluß vermieden.

Was die aufgehobene Tonalität anbelangt, so kommt es hier wohl unbedingt aufs Thema an. Dieses muß durch seine Wendungen den Anlaß zu solcher harmonischer Ungebundenheit geben. Rein harmonisch wird es sich dabei fast ausschließlich um ausgesprochen
50 vagierende Akkorde handeln. Jeder Dur- oder Molldreiklang könnte, wenn auch vorübergehend, als Tonart aufgefaßt werden. Eine nicht allzu entfernte Ähnlichkeit damit haben schon die klassischen Durchführungen, wo der einzelne Moment zwar unbedingt eine Tonart ausspricht, aber so unbefestigt, daß sie jeden Augenblick verloren werden kann. Beispiele aus der Literatur findet man leicht bei modernen Komponisten. Auch partienweise bei Bruckner und Hugo Wolf.

8. DIE CHROMATISCHE SKALA ALS GRUNDLAGE DER TONALITÄT

Dieses Kapitel schreibe ich nach der Fertigstellung dieses Buches, angeregt durch einige Einwände und Vorwürfe, die Dr. Robert Neumann (ein junger Philosoph, dessen scharfer Verstand mich auf seine eigenen Arbeiten äußerst neugierig macht) erhoben hat. Er tadelte zweierlei: Erstens, daß das Prinzip, nach welchem auf den Nebenstufen Dominanten errichtet werden, nirgends ausgesprochen ist, so daß man meinen kann, die Nebendominanten wären nur eingeführt, weil sie sich aus den Kirchentonarten ergeben. Zweitens, daß ich keine verwandtschaftliche Beziehung hergestellt habe zwischen der Tonart und gewissen
10 Mollakkorden, sondern sie nur allgemein in einer schematischen Darstellung (Seite 434) einführe. Den ersten Einwand finde ich zum Teil ungerecht; der zweite bringt mich auf eine Idee.

Zum ersten:

Es ist nicht unrichtig, daß die Prinzipien meiner Darstellung nirgends zusammenhängend gesagt sind. Es ist die Frage, ob das unbedingt nötig ist, da sie ja doch an den entsprechenden Stellen immer wieder angewendet werden. Ich will sie trotzdem hier rekapitulieren. Man wird daran erkennen, wie einheitlich meine Darstellung ist, obwohl sie nicht zu einem System gelangt.

In erster Linie grundlegend ist folgende psychologische Annahme: Die Entwicklung der harmonischen Kunstmittel erklärt sich vor allem dadurch, daß ein Vorbild bewußt oder unbewußt nachgeahmt wird und daß jede so entstehende Nachahmung wieder Vorbild werden und wieder nachgeahmt werden kann. 20

Auf Grund dieser Annahme erklären sich: die Skala als horizontale, die Akkorde als vertikale (mehr oder weniger getreue) Nachahmungen des naturgegebenen Vorbildes, des Tons. Die getreue, aber unvollständige, vertikale Nachbildung, der Durdreiklang, erzeugt im Verein mit der Skala eine andere entferntere Nachbildung, den Molldreiklang. Die übrigen leitereigenen Akkorde erklären sich dann als Nachbildung 30 der Idee 1—3—5 des Dreiklangs, reguliert und eingeschränkt durch die Erfordernisse der Tonleiter. Die Nebendominanten sind Übertragungen des Grund-(Dur-)Dreiklangs auf die Nebenstufen, beeinflußt durch das Vorbild der Skala, deren siebenter Ton als Leitton Terz eines Durdreiklangs ist. Diese Auffassung, die sich auch aus noch einem anderen das Buch durchziehenden Grundsatz ergibt, aus der Konstatierung, daß ein Baßton seine Obertöne durchzusetzen bestrebt ist, also das Bedürfnis hat, Grundton eines Durdreiklangs zu werden, hat den Vorzug, daß sie die Übertragung (Nachbildung) aller Funktionen, die vom Grunddreiklang gezeigt werden, auf die neuen Nebendominanten 40 gestattet. Vor allem der wichtigsten, als stärkstes Bedürfnis jedes Grundtons erwiesenen: des Bestrebens, sich in einem quinttiefer liegenden Grundton aufzulösen. Das so auszudrücken, ist notwendig, weil auch der Irrtum entstehen kann, daß die Nebendominante nur wegen dieser Auflösung da ist, wie die Idee Dr. Schenkers zeigt, der vom Tonikalisierungsprozeß spricht, während aber eine solche Nebendominante auch rein um ihrer selbst willen entstehen kann, ohne die Absicht, in eine Nebentonika zu gehen. Wurde dann der verminderte 7-Akkord als 9-Akkord einer V. Stufe aufgefaßt, so konnte auch diese Idee auf die Nebenstufen, auf die Nebendominanten übertragen werden. 50

Und das gleiche zeigte sich, als Funktionen und Varianten der II. Stufe erklärt wurden: Die neapolitanische Sext, der übermäßige $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{6}$-, $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{4}$-, 2-Akkord und andere vagierende Akkorde wurden auf den Nebenstufen nachgebildet. Ebenso der von Moll ins Dur aufgenommene übermäßige Dreiklang.

Dann kamen die Mollunterdominantbeziehungen. Faßt man, wie ich es tue, die Tonalität als eine Möglichkeit des Grundtons auf, der in seiner Vertikalen schon Unglaubliches an scheinbar fremdartigen Zusammenklängen dem analysierenden Ohr zur Verfügung stellt, dann ergibt sich die Möglichkeit, alles, was bei einer Modulation in den dritten und vierten Quintenzirkel vorgeht, zu erfassen als durch die Tonalität gebunden: Die Nachbildung der Vorgänge einer Modulation gestattet somit die Einführung dieser leiterfremden Ereignisse auch in die Tonart. Hier hätte ich vielleicht noch einen Schritt weitergehen können, wenn ich auch die Nachbildung jener Verbindungen von allen Stufen ausempfohlen hätte, bei denen sie durch diese Beziehung allein nicht vorkommen. Aber man gelangte dadurch noch nicht zu allen Dreiklängen, wovon man sich leicht überzeugen kann. Wie dies dennoch möglich wird, zeige ich später.

Von den Grundsätzen meiner Darstellung kann nicht gesprochen werden, ohne gewisser, auf polemischem Wege gewonnener und zu polemischen Zwecken angewendeter Ideen zu gedenken, da diese, wenn sie auch negativer Natur sind, also nicht selbst fundamentierend, doch an Ergiebigkeit nicht hinter positiven Grundsätzen zurückstehen: Bilden sie nicht selbst die Grundlage, so haben sie doch den Ort für eine Grundlage gereinigt. Es sind dies: 1. Der Nachweis, daß die musikalische Kompositionslehre genug tut, wenn sie ohne Rücksicht auf ein natürliches System oder auf Ästhetik reine Handwerkslehre ist. 2. Die Erkenntnis des bloß graduellen Unterschiedes zwischen Konsonanz und Dissonanz. 3. Der Nachweis, daß die angeblichen drei Gesetze der Dissonanzbehandlung: fallen, steigen oder liegenbleiben, durch die bereits sehr bejahrte Wirklichkeit eines vierten Gesetzes: oder wegspringen, längst überholt sind. 4. Die These: Harmoniefremde Töne gibt es nicht, sondern nur dem System der Harmonie fremde.

All das zusammen ergibt, wenn auch nicht in geschlossen-systematischer Darstellung, das, was die Kunst schon gebracht hat: die Mög-

lichkeit, entfernter liegende (vielstimmige) Zusammenklänge als Kunstmittel der Harmonie aufzufassen. So weit bin ich gekommen. Daß ich nicht weiter kann, weiß ich und sage es ja oft genug in diesem Buch. 90

Nun zum zweiten Vorwurf.

Der ist berechtigt; denn ich habe in der Tat für eine Reihe von Mollakkorden keine verwandtschaftliche Beziehung gezeigt. Es sind dies für *C*-Dur die Mollakkorde über *des*, *es*, *fis* (*ges*), *as* und *h*. Ich glaube nun allerdings nicht, daß sich eine direkte, unmittelbare Verwandtschaft dieser Akkorde mit *C*-Dur nachweisen läßt. Aber wie man auf einige Arten indirekte Verwandschaften aufzeigen kann, ist mir dank diesem Einwand eingefallen.

Als erstes käme hier die schon bei der Einführung der Nebendominanten gezeigte Möglichkeit in Betracht, einen Dreiklang *g—h—d* 100 gelegentlich durch *g—b—d*, einen Durdreiklang durch einen Moll-Dreiklang zu ersetzen. Da die Durdreiklänge auf den Tönen *des*, *es* und *as* durch die Mollunterdominantbeziehung eingeführt wurden, der auf *ges* als Nachbildung der neapolitanischen Sext auf der V. Stufe in Dur und Moll schon vorkam und der auf *h* Nebendominante auf der VII. Stufe (*h—d—fis* könnte übrigens auch einer II. Stufe von *a*-Moll nachgebildet werden) ist, so wäre das ein Weg, diese Verwandschaft herzustellen. Und in der Tat finde ich in 290 (bei NB) den 6-Akkord *e* (respektive *fes*)*—as—des* als Durchgang zur neapolitanischen Sext.

Ein zweiter Weg wäre der, die Mollunterdominantfunktion der 110 IV. Stufe auszunützen. Ich habe dagegen einen (aber nicht sehr schwerwiegenden) Einwand. Nämlich mich stört, daß das dann die Funktion in der zweiten Quint wäre, welche, da zwei drüberliegende Quinten gegen sie kämpfen, nicht sehr zwingend ist. Aber da es sich um entferntere Verwandtschaften handelt, fällt das nicht sehr ins Gewicht. Diese Beziehung ergäbe allerdings auch nicht alles, was fehlt, doch immerhin einiges. So den Mollakkord über *es* und den Durakkord über *ges*. Aber vereinigt mit dem erstgenannten Weg führt sie auch noch *des*, *as* und *ges* als Mollakkorde ein, welche doppelte Beziehung diesen entfernteren Verwandten der Tonart nur n ü t z e n kann. 120

Eine dritte und bedeutungsvollere Art aber wäre die Ausführung der in diesem Buch schon erwähnten Idee: der Betrachtung nicht die sieben Töne der Dur-, sondern die zwölf der chromatischen Skala zugrunde zu legen. Eine solche Theorie könnte folgendermaßen beginnen:

I. Material aller durch Verbindung von Tönen erzeugter Gestalten ist eine Reihe von 12 Tönen. (Daß hier 21 Notennamen stehen und daß sie von *c* aus dargestellt sind, entspricht und rührt her von unserer unvollkommenen Notenschrift; eine vollkommenere wird nur 12 Notennamen kennen und für jeden ein selbständiges Zeichen setzen.)

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*
/ \	/ \	/ \	/ \	/ \	/ \	/ \
ces cis	*des dis*	*es eis*	*fes fis*	*ges gis*	*as ais*	*b his*
(*ces*) *c cis*	(*des*) *d dis*	(*es*) *e* (*eis*)	(*fes*) *f fis*	(*ges*) *g gis*	(*as*) *a* (*ais*)	*b h* (*his*)

130 II. Aus diesen 12 Tönen lassen sich (in historischer und pädagogischer Reihenfolge) verschiedene Tonleitern bilden:

1. zwölfmal sieben Kirchentonarten;

2. zwölf Dur- und zwölf Molltonarten;

3. eine Anzahl in der europäischen Kunstmusik nicht oder nur selten verwendeter exotischer Tonarten (u. dgl.); hiezu sind am besten auch die beiden eventuell auf zwölf Grundtöne beziehbaren Ganztonskalen zu rechnen;

4. zwölf chromatische Tonarten;

5. eine chromatische Tonart.

140 III. Zwecks stilistischer und formaler Geschlossenheit werden die Eigentümlichkeiten, die sich aus den Voraussetzungen jeder Tonreihe ergeben, deutlich herausgearbeitet: Gesetze der Tonalität.

IV. Die Tonalität wird erweitert:

a) durch gegenseitige N a c h a h m u n g und N a c h b i l d u n g werden die Tonarten einander ähnlicher;

b) Ähnliches gilt als v e r w a n d t und wird unter Umständen wie Gleiches behandelt (z. B.: Akkorde über dem gleichen Grundton).

V. Die Reduktion der 84 Kirchentonarten auf 24 Dur- und Molltonarten und die Entwicklung der Verwandtschaft dieser 24 Tonarten
150 untereinander vollzieht sich:

1. Horizontal.

a) Die Verwandtschaft, beruhend auf gleich und ähnlich zusammengesetzten Akkorden, teilt die Kirchentonarten in durartige und mollartige.

b) Die gegenseitige Nachahmung der Kadenzen läßt sowohl Dur alles aus den durartigen und Moll alles aus den mollartigen Kirchentonarten in sich aufnehmen, als auch später Dur und Moll einander soweit nähern, daß sie sich bis auf Anfang und Schluß ähneln.

c) Von den siebenmal 84, d. i. 588 teils verschiedenen, teils bloß verschieden bezogenen Dreiklängen der Kirchentonarten wird ein großer Teil, aus gleichen Tönen bestehender, auf eine geringere Zahl von Tonarten bezogen, wodurch siebenmal 12, d. i. 84 auf zwei Arten (Dur und Moll) bezogene Akkorde verbleiben, von welchen sich aber jeder in mehreren Dur- und Molltonarten findet; 160

d) die unter a) genannte Akkord-Verwandtschaft und

e) die durch Grundtongemeinschaft bewirken die Näherrückung der einen, drei und vier Schritte im Quintenzirkel entfernten Tonarten;

f) durch die geringere Zahl der Grenzen und die vereinfachte Charakteristik der Tonarten; durch die weiterwirkende Vieldeutigkeit der Akkorde und Leiterteile; durch die aus dem Leiterzwang entstandenen verminderten Dreiklänge und entsprechenden Septakkorde (freie Nachbildung des naturgegebenen Dreiklangs) und deren Nachahmung auf anderen Stufen werden auch die fernerliegenden Tonarten nähergerückt (zwei, fünf und sechs Schritte im Quintenzirkel). 170

2. Vertikal.

Die Vertikale entlastet die Horizontale durch Benützung vier- und fünfstimmiger Klänge. Ein Septakkord, da er vier Töne der Tonleiter bringt, trägt zur tonalen Charakteristik ein Drittel, ein Nonen-Akkord zwei Drittel mehr bei als ein Dreiklang*). 180

---

*) Mehrstimmigkeit der Akkorde und wirkliche Polyphonie dienen, richtig verstanden, nicht dazu, ein sonst uninteressantes Stück modern zu machen, sondern das Tempo der Darstellung zu beschleunigen. Die Sprachkunst ist bestrebt, mit der geringsten Zahl ihrer Inhaltsschwere entsprechend gewählter, erwogener und gesetzter Worte Gedanken deutlich und umfassend auszudrücken. Der Musik steht nebst der Inhaltsschwere ihrer kleinsten Bestandteile (Ton, Tonfolge, Motiv, Gestalt, Phrase, usw.) noch, als ein Mittel der Ökonomie mehr, die Möglichkeit des Gleichzeitig-Erklingens zu Gebote. Vielleicht sagt sie darum jedem mehr, als die andern Künste. Jedenfalls aber ist, so betrachtet, der Wert der Leistungen unserer heutigen Musik unverkennbar und vom Zeitgeschmack unabhängig. Die Methode kann sich ändern; das Ziel bleibt.

VI. Der Übergang von 12 Dur- und 12 Molltonarten zu 12 chromatischen Tonarten.

Dieser Übergang vollzieht sich mit der Musik Wagners, deren harmonische Bedeutung theoretisch noch keineswegs festgestellt ist.

VII. Die polytonale chromatische Tonleiter.

Bis einschließlich Punkt V entspricht diese Darstellung dem Gang meines Buches. Ich gehe aus manchen, an verschiedenen Stellen gesagten Gründen nicht weiter. Hier möchte ich noch einen beifügen.
190 Ich glaube, daß eine weitere Entwicklung der Harmonielehre gegenwärtig nicht zu erwarten ist. Die moderne Musik, die sechs- und mehrstimmige Akkorde verwendet, scheint sich in dem Stadium zu befinden, welches der ersten Epoche der polyphonen Musik entspricht. Demnach dürfte man eher durch einen ähnlichen Vorgang, wie es die Generalbaßbezifferung war, zu einem Urteil über die Zusammensetzung der Akkorde kommen, als zur Klarheit über ihre Funktion durch die Methoden der Rückführung auf Stufen. Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die
200 Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!

DIE GANZTONSKALA UND DIE DAMIT ZUSAMMENHÄNGENDEN FÜNF- UND SECHSSTIMMIGEN AKKORDE

Seit ungefähr zehn Jahren kommt in Werken moderner Komponisten eine Skala immer häufiger vor, die aus sechs Tönen besteht, die untereinander gleichen Abstand haben: die Ganztonskala.

317 

Es heißt, die modernen Russen oder die Franzosen (Debussy und andere) hätten sie als erste angewendet. Ich weiß das nicht genau, aber es scheint, daß Liszt der erste war. Ich hörte heuer*) die Don Juan-Phantasie, die mir bis dahin unbekannt war, und vernahm zu meiner größten Überraschung die Ganztonskala. Aber eines weiß ich: ich habe weder die Russen, noch Debussy, noch diese Komposition von Liszt gekannt, als ich sie zum erstenmal schrieb; und meine Musik hat schon lange vorher jene Ansätze gezeigt, die zu ihr führen mußten. Manche meinen, die Ganztonskala entstünde unter dem Einfluß der Exotik. Das soll die Musik exotischer Völker sein, bei denen sich derartige und auch noch andere Tonreihen finden. Ich für meine Person jedoch habe exotische Musik nie gekannt. Meine Verbindung mit diesen Völkern könnte höchstens eine telepathische gewesen sein, denn von den andern kulturvermittelnden Verkehrsmöglichkeiten habe ich keinen Gebrauch gemacht. Und ich glaube auch nicht, daß die Russen oder die Franzosen ihre vielleicht auf dem Seeweg nähere Beziehung zu den Japanern gerade zur zollfreien Einfuhr dieses Rohproduktes ausgenützt haben. Ich glaube dagegen, die Ganztonskala ist in allen Musikerköpfen unserer Zeit ganz von selbst entstanden, als natürliche Folge der letzten Ereignisse der Musik.
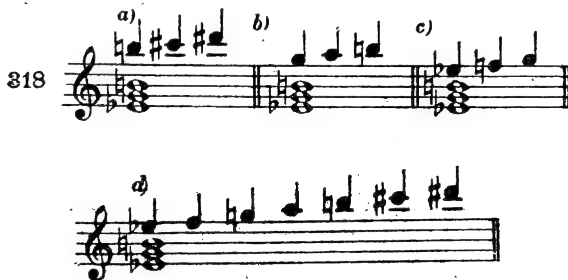
Es gab in Wien einen alten Kompositionslehrer, den man zu Prüfungen für den Lehrbefähigungsnachweis verwendete. Alljährlich

*) 1910
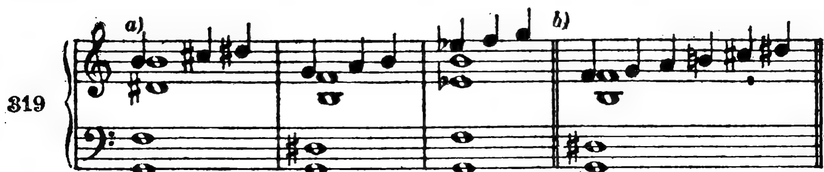
soll dieser den Kandidaten folgende Frage gestellt haben: „Was wissen Sie über den übermäßigen Dreiklang zu sagen?“ Als Antwort mußte, sollte der Geprüfte aus dieser Versuchung heil hervorgehen, gesagt werden: „Der übermäßige Dreiklang wird mit Vorliebe von der neu-
30 deutschen Musik angewendet.“
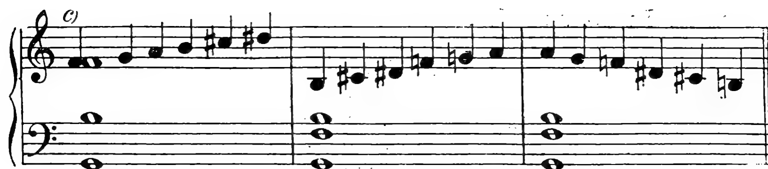
So schrecklich dieses Faktum dem alten Professor war, so richtig seine Beobachtung. Die neudeutsche Musik verwendete wirklich mit Vorliebe den übermäßigen Dreiklang und noch dazu in ausgiebiger Weise. So war es: Das Walkürenmotiv und einige andere Wendungen bei Wagner waren der Ausgangspunkt, einige alterierte 7-Akkorde und 9-Akkorde halfen weiter und so läßt sich, finde ich, auf einem weit weniger komplizierten Weg, als es der internationaler Seelenverwandtschaft ist, zeigen, wo die Ganztonskala ihren Ursprung hat. Man kann in Werken moderner Komponisten und auch in den meinigen zwei
40 Vorläufer der bewußten Verwendung der Ganztonskala konstatieren.

Der eine: über einem übermäßigen Dreiklang schreitet die Melodie von Akkordton zu Akkordton, wobei sie, die große Terz in zwei gleiche Teile teilend, eine Durchgangsnote benützt, die zwei Ganztonschritte ergibt. Das kann natürlich (318 *a*, *b*, *c*) von jedem Ton aus geschehen und ergibt (318 *d*) die Ganztonskala.
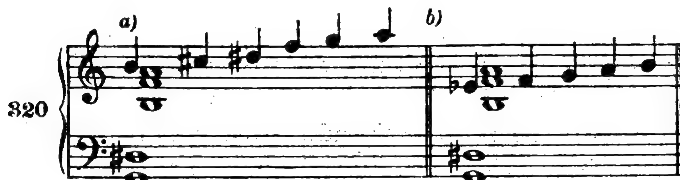


Das gleiche Resultat ergeben Durchgangsnoten über einem Dominant-7-Akkord mit übermäßiger (319 *a*, *b*) oder ausgelassener Quint (319 *c*).
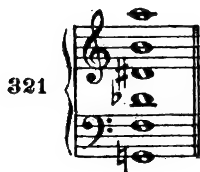




Die beiden Ableitungen sind einander sehr ähnlich, denn der alterierte 7-Akkord ist im Grunde nichts anderes als ein übermäßiger Dreiklang mit hinzugefügter Sept und die ausgelassene Quint wieder ist identisch mit der übermäßigen. 50
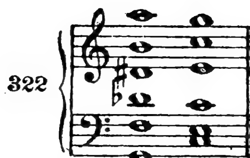


Ebenso ist 320 *a* nur eine weitere Entwicklung des übermäßigen 7-Akkords zu einem 9-Akkord. Dieser Akkord enthält von den sechs Tönen der Ganztonskala fünf; es ist leicht zu begreifen, daß man im Nacheinander, in der Melodie dasselbe riskieren kann wie im Miteinander, z. B. in 320 *b*, wo nur mehr das *cis* fehlt, um die Ganztonleiter zu vollenden.

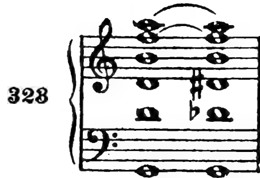
321 aber zeigt einen Akkord, der alle sechs Töne der Ganztonskala enthält. 60



Seine Auflösung ist die:
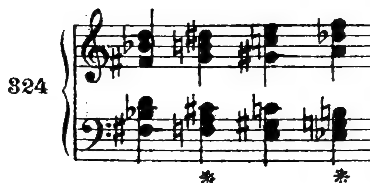


Seine Entstehung die:



Aus dem 9-Akkord entwickeln sich durch Auf- und gleichzeitige Abwärtsalterierung der Quint zwei Töne, die mit den früheren vier zusammen sechs sind.

Diese Ableitung berücksichtigt die Art, wie unser Ohr kombiniert: es verbindet Gleichartiges, setzt in großen Abständen Geschehendes knapp nebeneinander und nebeneinander Geschehendes übereinander. Kommen die dreimal drei Töne von 318 *a*, *b* und *c* einmal vor, dann 70 rücken sie auch bald näher aneinander (318*d*) und klingen schließlich (321) gleichzeitig. Solche Konzentration befördert, so schwer sie es dem Auffassungsvermögen anfangs macht, die Kürze der Darstellung.

In die Lage, über einem übermäßigen Dreiklang oder einem 7-Akkord mit übermäßiger Quint drei skalamäßige Noten zu setzen, oder, besser ausgedrückt: zwei Motive oder Motivteile (im Zeitalter der leitmotivischen Arbeit ein häufiger Fall), von denen eines auf dem übermäßigen Dreiklang steht, während das andere einen drei- bis sechstönigen Skalateil bildet, übereinanderzusetzen; in diese Lage ist zweifellos jeder moderne Komponist gekommen, und so erklärt sich, 80 daß nicht Strauß, Debussy, Pfitzner oder ich oder sonst ein anderer Moderner der erste war, von dem es „die andern haben", sondern jeder hat das für sich, unabhängig vom andern gefunden. Ich verwende die Ganztonakkorde beispielsweise in meiner symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande", die 1902, ungefähr zur selben Zeit wie Debussys Oper „Pelleas und Melisande" komponiert ist (in der dieser, soviel ich höre, auch zum erstenmal die Ganztonakkorde und die Ganztonskala verwendet), jedenfalls aber mindestens drei bis vier Jahre bevor ich seine Musik kennen lernte, auf folgende Weise:



Durch Weiterrücken von übermäßigen Dreiklängen in Gegenbewegung entstehen Akkorde, von denen immer einer ein übermäßiger Dreiklang, der andere (bei *) ein Ganztonakkord ist. Aber sogar schon in meinen Gurreliedern und dem Sextett kommen Stellen vor, die auf die Ganztonskala deuten (im Sextett findet sie sich in einer Mittelstimme, wie man mich kürzlich aufmerksam gemacht hat), und bereits im darauffolgenden Werk habe ich sie, ohne inzwischen anderes kennen gelernt zu haben, als Ganztonskala geschrieben. 90

Debussy verwendet diesen Akkord und diese Skala mehr (wie auch Strauß in der Salome) im Sinn eines impressionistischen Ausdrucksmittels, etwa wie eine Klangfarbe; während ich, bei dem sie auf harmonisch-melodischem Weg entstanden ist, die Akkorde mehr als Verbindungsmöglichkeit mit anderen Akkorden, die Skala mehr als eine eigentümliche Beeinflussung der Melodie empfand. Ich habe die Ganztonakkorde und die Ganztonskala nie überschätzt. So verlockend der Umstand auch schien, daß durch zwei solche Skalen (es kann ja nur zwei geben, weil die dritte schon eine Wiederholung der ersten wäre) die zwölf Dur- und Mollskalen in ähnlicher Weise verdrängt werden 100



könnten wie seinerzeit die 84 Kirchentonarten, so spürte ich doch sofort, daß die ausschließliche Verwendung dieser Tonreihe eine Verweichlichung des Ausdrucks herbeiführte, bei der jede Charakteristik aufhört*). Daß es dann nur drei Skalen gäbe: die beiden Ganztonskalen 110

*) Ich übersehe nicht, daß ich mit diesem Urteil vielleicht etwas ebenso Unsinniges sage wie unser Wiener Professor, der Tristan langweilig fand, weil so viele verminderte 7-Akkorde vorkommen. Da ich es aber glaube, empfinde ich das Unrecht, es nicht zu sagen, für größer als den Vorteil, den mir kluges Schweigen brächte. Ein kleiner Unterschied ist da: ich habe das nicht über fertige Werke gesagt, sondern über ungeschriebene. Und noch einer: dem alten Professor war Tristan nicht langweilig wegen der verminderten 7-Akkorde, sondern weil er ihn gar nicht verstanden hat. Wenn man etwas nicht versteht, übernimmt sich die Selbstachtung, wird zur Selbstüberschätzung und schiebt die Ursache, die nur am Subjekt liegt, aufs Objekt. Und es ist noch ein Unterschied da: im Tristan kommen ja gar nicht soviel verminderte 7-Akkorde vor, ich aber wehre mich

und die chromatische Skala, hätte, wie gesagt, viel Verlockendes. Aber im selben Moment, wo diese Idee Chance hatte, ihre Fesseln um die Entwicklung zu schlagen, war sie auch schon überholt. Die Erkenntnis, daß es widernatürlich und überflüssig sei, sich an derartige Tonreihen zu binden, mußte ihr den Garaus machen. Für den, der die Tonalität als unerläßliches Erfordernis musikalischer Kunstwirkung ansieht, erledigen sich alle solche Tonreihen von selbst. Es sollte wenigstens so sein; denn wenn harmonische Möglichkeiten, die hier gezeigt wurden, in modernen Werken nicht bloß vereinzelt, sondern beinahe ausschließlich 120 benützt werden, dann muß die Beziehung auf einen Grundton geradezu als eine störende Unsymmetrie bezeichnet werden. Und ist die Tonalität in anderen Fällen ein Kunstgriff, der eine angemessene Wirkung erzielt, so könnte sie leicht hier einer werden, der eine durchaus unangemessene Wirkung vortäuschen soll. Ich glaube, es geht nicht: mit der Freiheit liebäugeln, während man an die Unfreiheit noch gebunden ist. Vagierende Akkorde, Beziehung zu allen Tonarten, Ganztonreihen und alles, was sonst gerade beliebt ist, soll vorkommen, die Fesseln der Tonart sollen gelöst, ihre befestigenden Elemente unterdrückt, ihre zersetzenden unterstützt werden, und trotzdem soll sie zum 130 Schluß oder sonst gelegentlich irgendwo auftauchen und glauben machen, sie sei die Beherrscherin alles dessen, was hier vorgegangen! Da hat wieder einer „einen Gefangenen gemacht, der ihn nicht losläßt“. Auf dem Thron möchte ich nicht sitzen wollen, von dem hier der Herrscherglanz der Tonalität ausgeht. Nein, ich glaube, das geht wirklich nicht. Soll die Tonalität erzielt werden, dann muß sie mit allen zweckdienlichen Mitteln angestrebt werden, dann müssen in den Modulationen gewisse Proportionen eingehalten sein, wie sie die Klassiker tatsächlich eingehalten haben, dann müssen Elemente ausbleiben, die nicht zu binden sind, und es dürfen nur solche verwendet werden, die sich willig 140 einfügen*). Also: wer an Tonalität, wer an Tonreihen glaubt, für den

---

gegen die ausschließliche Anwendung einer Skala, gegen etwas, was ich bei Schülern schon gesehen habe und wovon ich bestimmt sagen kann, daß es schlecht war. Bei Meistern habe ich es bisher noch nicht gefunden. Sollte es vorkommen, dann werde ich dieses Urteil noch rechtzeitig zurückziehen.

*) Das hier Gesagte steht nur scheinbar in Widerspruch mit dem, was ich früher über die Tonalität gesagt habe: es hänge von einem Autor ab, ob er sie erzielt oder nicht. Denn daß man sie erzielen kann, halte ich für möglich. Nur ob

müssen derartige neue Tonreihen von vornherein ausgeschlossen sein. Aber welchen andern Zweck sollte denn die Aufstellung einer Tonreihe haben als den, eine Tonalität, eine spezifische Tonalität herzustellen? Für melodische Zwecke? Braucht man für melodische Zwecke eine Legitimation durch eine besondere Tonreihe; genügt da nicht die chromatische? Und für die Akkorde, welchen Dienst sollte sie hier leisten, da ja diese Tonreihen erst aufgestellt wurden, als es die Akkorde längst gab! Die Tonreihe drückte also nicht einmal die Entstehung der Akkorde aus; aber sie würde manche Akkorde sogar ausschließen. Man könnte manches nicht tun, ohne von der Tonreihe abzuweichen. Die Tonreihen 150 der Alten hingegen und unser Dur und Moll entsprachen wenigstens dem Durchschnitt der Ereignisse eines Tonstücks. Der Unfreiheit neuer Tonreihen die durchschnittlichen Ereignisse des Schaffens anzubequemen, kann nur wünschen, wer sich in der Beschränkung Meister zeigen möchte, weil er zu wenig kann, um Herr der Freiheit zu sein.

Und so erledigen sich für mich auch die, wie es scheint, sonst sehr geistreichen Versuche von Busoni und Georg Capellen. Ich kenne des letzteren Buch noch nicht, werde es aber sicher lesen*). Die hübschen Melodien, die er im August 1910 in der „Musik" veröffentlichte, gefallen 160 mir. Sie sind ausdrucksvoll, interessant und warm empfunden. Aber daß man besondere Tonreihen aufstellen muß, um zu solchen und noch anderen melodischen Wendungen zu gelangen, vorkonstruieren muß, was erfunden sein sollte, glaube ich deshalb nicht, weil ich bestimmt weiß, daß es anders geht, und weil ich fest glaube, daß man so nicht komponieren darf. Erfinden, nicht aber errechnen! Erdenken darf man,

---

man sie noch anstreben muß, ja, ob man sie überhaupt noch anstreben soll, bezweifle ich. Zu diesem Zweck habe ich auf die formalen Möglichkeiten der schwebenden und aufgehobenen Tonalität aufmerksam gemacht, die ja auch die Annahme eines wirkenden Zentrums zulassen, aber zeigen, wie es nicht notwendig ist, diesem Zentrum äußerlich zu einer Macht zu verhelfen, die es höchstens innerlich hat.

*) Eben (1911) mit der Korrektur beschäftigt, blättere ich in seinem Buch „Ein neuer exotischer Musikstil" und entnehme, daß er, auf ein Zitat von Riemann gestützt, gegen das „Dogma" der Stimmenselbständigkeit, gegen das Parallelenverbot kämpft. Dann zitiert er Prof. Stumpf, der sagt, es sei denkbar und wahrscheinlich, „daß nach und nach auch die Verhältnisse 4:7, 7:8, 5:7 u. dgl. zu Konsonanzen erhoben werden". — In solchen Momenten bedaure ich, daß ich

aber man darf es selbst nicht merken, wie man denkt. Aus einer Tonart heraus kann man nur frei schaffen, wenn das Gefühl für diese Tonart im Unbewußten vorhanden ist. Ich verstehe nicht, wie ein Mensch,
170 der trotz einem Zwang so hübsche Melodien erfinden kann, sich nicht lieber auf die Kraft in sich verläßt, die selbst der Zwang nicht ganz lahmlegen kann, statt Theorien nachzuhängen, die nicht auf derselben Seite wachsen, wo die schöpferische Tat entsteht.

Und Busoni, dieser vornehme und mutige Künstler; ich schätze und verehre ihn sehr. Aber die Plage, Hunderte von Skalen auszurechnen, könnte er sich ersparen. Ich habe mir mit Müh' und Not die Namen der sieben Kirchentonarten gemerkt; und das waren „erst die Namen!" Ich werde mir nicht fünf von seinen Tonarten merken können. Wie soll ich sie aber dann komponieren — wenn ich sie gar nicht vor
180 mir habe. Soll ich's so machen wie Weingartner, der sie oben vor sich hinschreibt? Nein, so wie Weingartner möchte ich gar nichts machen!

Was ich zuvor über Tonalität gesagt habe, geht nicht so weit, daß es als Kritik eines Meisterwerks aufgefaßt werden dürfte. In den Werken Mahlers und Strauß' beispielsweise finde ich die Tonalität vor allem noch ganz homogen ihrer Thematik. Es ist mir deshalb wichtig, hier zu sagen, daß ich Mahlers Werk für unsterblich halte und es neben das der größten Meister stelle. Aber abgesehen davon, könnte eine theoretische Überlegung wie diese mich nicht dazu veranlassen, an der starken Wirkung, die ich empfunden, zu zweifeln. Und ich habe an
190 einzelnen Stellen dieses Buches gezeigt, daß der Künstler noch etwas anderes zu sagen hat als seine Technik; und mir sagt er vor allem dieses Andere. Ich habe stets nur so verstanden und erst später analysiert. Meine Auseinandersetzungen sollten den Glauben an die Notwendigkeit
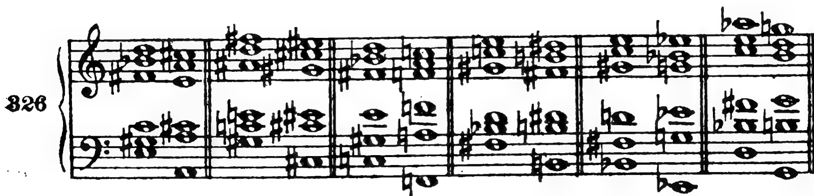
---

so wenig weiß. Ich muß das alles erraten. Wenn ich geahnt hätte, daß ein Gelehrter vom Ruf eines Stumpf die gleiche Ansicht vertritt wie ich! Mir fehlen alle diese Quellen; ich bin auf eine einzige angewiesen: aufs Denken. Da kommt man langsamer vorwärts! Aber es geht dennoch. Und ich hatte recht, wenn ich mich instinktiv gegen das „Zurück zur Natur" wehrte und mich wunderte, daß ein Debussy die Natur hinter den Wegen der Kunst zu finden hoffte, auf den zurückgelegten Wegstücken; in jenem Hinterland, welches ein Abseits der Kunst wird, dadurch, daß es der Sammelplatz der Zurückgebliebenen und Marodeure ist; daß ein Debussy es nicht fühlte, daß, wer zur Natur will, nicht rückwärts, sondern vorwärts muß: Vor zur Natur! Wenn ich einen Wahlspruch hätte, dann könnte es vielleicht dieser sein. Aber ich denke, es gibt noch ein Höheres als Natur.
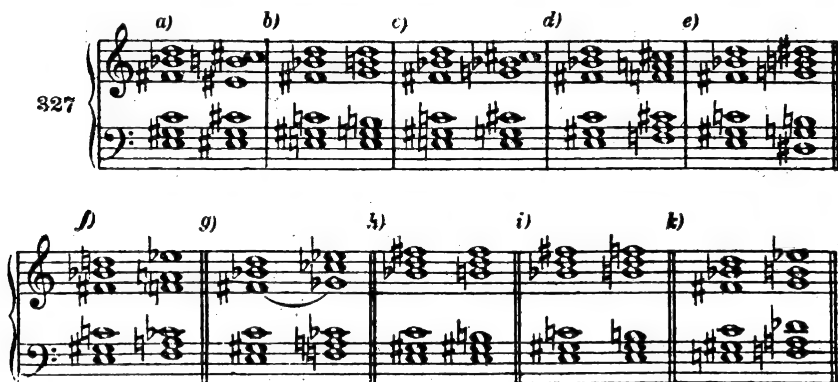
der Tonalität widerlegen, aber nicht den Glauben an die Wirkung eines Kunstwerks, dessen Autor an die Tonalität glaubt. Woran ein Autor theoretisch glaubt, vermag er ja äußerlich in seinem Werk auszudrücken Zum Glück nur äußerlich. Aber innerlich, dort, wo der Triebmensch beginnt, dort versagt zum Glück alle Theorie und dort spricht er das aus, was besser ist als seine und meine Theorie. Und wenn der Goethesche
Satz „In der Beschränkung zeigt sich der Meister" überhaupt einen 200
Sinn hat — der ist es sicher nicht, den die Kunstphilister immer darunter verstehen wollen; und wenn Goethe ihn selbst gemeint haben sollte, auf ihn paßt er am allerwenigsten; er selbst war viel zu groß für die Enge dieses verfehlten Ausspruchs —, wenn das überhaupt einen Sinn hat, dann kann es nur der sein: in der Beschränkung, die die Enge unseres Vorstellungs- und Begriffsvermögens unserm wahren Geistes- und Triebleben auferlegen möchte, zeigt sich der Meister, indem er die Schranken durchbricht und frei selbst dort ist, wo er unfrei zu sein glaubte, weil äußerer Zwang ihn es wünschen ließ, damit er sich
künstlich im Gleichgewicht halte. Meine Kritik trifft also, selbst wenn 210
sie's wollte, nicht den Meister, der Tonalität anstrebt, sondern nur seinen Glauben, nur den Aberglauben, der ihre Bedeutung und ihre theoretische Notwendigkeit überschätzt.

Die Ganztonskala ist ein Kunstmittel von koloristisch famoser Wirkung. Debussy ist auch durchaus berechtigt, die Ganztonakkorde in diesem Sinn zu verwenden, denn sein Werk wirkt und ist schön. Aber ich möchte doch nicht unterlassen, auch die harmonisch-konstruktiven Möglichkeiten dieser Harmonie zu erweisen. Die Ganztonakkorde, als vagierende Akkorde angesehen, haben mindestens dieselben Verbin-
dungsmöglichkeiten wie der übermäßige Dreiklang. Je nachdem, 220
worauf man sie bezieht, werden sie zu Modulationen und Ausweichungen zu verwenden sein.

Jeder Ton kann Grundton einer Dominante sein; es ergeben sich also sechs Auflösungen in Durdreiklänge.



Selbstverständlich werden sich auch von jeder anderen Auflösungsart, die gezeigt wird, immer sechs Transpositionen (auf jeden der sechs Töne eine) ergeben. Also auch sechsmal die Auflösung in einen Dominant-7-Akkord (327 *a*), in einen Neben-7-Akkord (327 *b*), in einen verminderten 7-Akkord (327 *c*), in zwei übermäßige Dreiklänge (327 *d*
230 und *e*), in einen 7-Akkord mit abwärts alterierter Quint (327 *f*), in einen kleinen 9-Akkord mit abwärts alterierter Quint (327 *g*), in einen großen 9-Akkord (327 *h*), in einen kleinen 9-Akkord (327 *i*) und schließlich in den andern Ganztonakkord (327 *k*).



Das sind schon über 60 Auflösungen, obwohl hier daran festgehalten wurde, vorzugsweise chromatisch weiterzuschreiten oder liegen zu lassen. Auflösungen also ganz im Sinn einer strengen Dissonanzbehandlung. Es lassen sich sicher noch viele andere auf dem gleichen Weg finden. Ersetzt man die strenge Auflösung durch die freie, wie wir es ja schon oft getan haben, dann muß die Zahl der Möglichkeiten noch
240 erheblich zunehmen.

Ich sehe davon ab, hier Beispiele in Satzform zu geben; sie könnten aus einem schon gesagten Grund kaum gut ausfallen. Die Anwendung solcher Akkorde wird kaum möglich sein, ohne daß auch die Melodiestimmen einen Einfluß dieser Harmonik zeigen. Aber solche Melodien, wenn man sie erfinden will, werden nicht darauf verzichten können, in jeder Hinsicht etwas mehr zu sein, als zur Herstellung eines Übungsbeispieles genügt. Es müßten eben schon Melodien sein mit motivischer Kraft, mit Ausdruck, Rhythmus u. dgl. Ich glaube nicht, daß das sich

auf dem trockenen Weg des Übungsbeispiels erzielen läßt. Der Schüler mag es ja versuchen. Ich tue es lieber nicht, um nicht unnötigerweise dort, wo ich nicht muß, zu den gewissen abschreckenden Beispielen beizutragen, wie sie sonst in Harmonielehrbüchern üblich sind. Sieht der Schüler moderne Musik an, so wird er finden, was er braucht. Den Fall versteht er, für seine Ausnützung hat er Anregung, das übrige findet sich von selbst oder nie. 250

Ich habe oft davon gesprochen, daß gewisse Dinge später erlaubt sein sollen. Hier wäre der Platz dazu. Aber ich mag diese Erlaubnis doch nicht geben, ohne dem Schüler zu empfehlen, von ihr keinen Gebrauch zu machen. Ich spreche mich im letzten Kapitel ausführlich über die Gründe aus, die mich zu dieser Zurückhaltung bestimmen. Es sind nicht so sehr pädagogische Rücksichten — wohl auch solche — als vielmehr künstlerische. Der Schüler möge warten, bis er seine Begabung kennt! 260

QUARTEN-AKKORDE

Ich habe gezeigt, daß das System des terzenweisen Aufbaues einen Bruch hat und habe die Zusammenfassung der nicht einreihbaren Akkorde unter dem Titel „harmoniefremde Töne" entlarvt als den schlecht maskierten Versuch, das Loch im System durch einen stattlichen Haufen ungesichteten Abfallmaterials zu verstopfen; einen Haufen, so groß, daß weder das Loch noch das System selbst groß genug sind ihn einzulassen. Wenn nun hier von Quartenakkorden die Rede ist, so bedeutet das keineswegs den Vorschlag: das alte System des terzenweisen durch eins des quartenweisen Aufbaus zu ersetzen.
10 Das Quarten-System, da es mit einem Quinten-System identisch ist, beriefe sich zwar vielleicht nicht weniger auf die Natur und wäre imstande alle denkbaren Akkorde einheitlicher aufzustellen als das Terzensystem. Aber es darf nicht übersehen werden, daß der Widerspruch zur Wirklichkeit der heutigen Musik nicht gering wäre: Ein Dur-Dreiklang ist im alten System eine einfache, im neuen eine komplizierte Gestalt. In diesem hieße ein Dreiklang *d—g—c*, resp. *c—g—d*, was wohl natürliche Berechtigung hat; denn *c* (der Grundton) hat als ersten Oberton *g*, dessen erster wieder *d* ist. Doch ist dieser Zusammenklang gewiß nicht so natürlich wie *c—e—g*. Obwohl sich nirgends als in den Quarten-
20 akkorden der Wille des Tons dermaßen erfüllt, daß daraus die Auflösung in den quinttieferliegenden Ton geradezu als Symbol der Einheit alles Gleichzeitigerklingenden, ja alles Klingenden überhaupt hervorgeht, würde das Quartensystem dennoch sich gezwungen sehen, manche Erklärungen abseits der Natur zu suchen — ohne dadurch allerdings gegen das alte System zurückzustehen, welches künstlicher Hilfe weit weniger entbehren kann. Trotzdem glaube ich: etwa vorübergehend das Terzensystem ergänzend, müßte ein solcher Versuch dem Theoretiker gewisse neue Aussichten eröffnen. Ob alles dabei einfacher würde, als es früher war, vermag ich nicht zu entscheiden, hüte mich darum auf

Einzelheiten einzugehen: das brächte nur neue Verwirrung in die alte 30
Unordnung, und beschränke mich darauf, zu erklären, warum ich von
Quarten-Akkorden spreche: Weil die Erscheinungsform, von der diese
Akkorde sich herleiten dazu berechtigt, indem sie in der Literatur, so
viel ich weiß, vor allem als übereinanderliegende Quarten auftreten.

Die Quartenakkorde treten, wie wahrscheinlich alles, was später
als technisches Mittel allgemein gebräuchlich wird, bei ihrem ersten
Erscheinen in der Musik als impressionistisches Ausdrucksmittel auf.
Man denke z. B. an die Wirkung der ersten Verwendung des Geigen-
tremolos und wird begreifen, daß es sich bei dergleichen nicht etwa
um ein kühles technisches Experiment, sondern um einen durch ein 40
starkes Ausdrucksbedürfnis herbeigerufenen Einfall handelt. Das Neue
und Ungewohnte eines neuen Zusammenklangs schreibt der wirkliche
Tondichter nur aus solchen Ursachen: er muß Neues, Unerhörtes
ausdrücken, das ihn bewegt. Für die Nachkommen, die daran weiter-
arbeiten, stellt es sich bloß als neuer Klang, als technisches Mittel dar;
aber es ist weit mehr als das: ein neuer Klang ist ein unwillkürlich
gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da
ausspricht. Ein solcher neuer Klang, der später charakteristisch für
das ganze Werk eines Künstlers wird, zeigt sich oft sehr früh. So kann
man bei Wagner beispielsweise sehen, wie im Lohengrin und 50
Tannhäuser schon jene Akkorde vorkommen, die dann später für seine
Harmonik so bedeutungsvoll wurden. Aber in den Jugendwerken
kommen sie nur vereinzelt, auf exponierte Posten hinausgestellt vor,
an Stellen von oft fremdartig neuem Ausdruck. Daß sie Alles, das
Äußerste, leisten, wird ihnen zugemutet; daß sie eine Welt darstellen,
einer neuen Gefühlswelt Ausdruck geben; daß sie neu sagen, was
neu ist: einen neuen Menschen! Bei Wagner, der uns noch nahe
genug steht, um uns zu erinnern, was das Neue an ihm war, und schon
fern genug, um ihn einigermaßen zu überblicken und seine Entwicklung
und die des Neuen an ihm zu verstehen, läßt sich das leicht verfolgen. 60
Durchaus ausgehend von dem, was zu seiner Zeit jedermann unter Musik
versteht, folgt die seine zunächst nur dem einen Bedürfnis, sich überhaupt
irgendwie auszudrücken, ohne nach Schön und Neu, nach Stil und Kunst
im geringsten zu fragen. Aber ohne daß er es merkt, schleichen sich Züge
ein, die auf die Entwicklung deuten. Das eine Mal ist es nur, daß er
etwas nicht zusammenbringt, was jeder beliebige Kunsthandwerker

tadellos gemacht hätte. Hier hat er Hemmungen, die seinem Strom ein neues Bett verschaffen sollen. Das andere Mal ist es etwas Positives: ein Einfall, irgendeine unmittelbare, unbewußte, oft brutale, manchmal
70 fast kindische Äußerung seines eigenen Wesens. Aber der junge Künstler kennt sich nicht, fühlt noch nicht, worin er verschieden ist von den andern, verschieden vor allem von der Literatur. Er folgt im ganzen noch dem, was ihm seine Erziehung gibt, ohne imstande zu sein, sie zugunsten seiner eigenen Neigungen überall zu durchbrechen. Er durchbricht nicht; wo es durchbricht, weiß er es nicht. Glaubt, daß sein Werk sich in nichts unterscheide von dem, was sonst an Kunst für gut befunden wird, und erwacht mit einemmal jäh aus seinem Traum, wenn die harte Wirklichkeit der Kritik ihn aufmerksam macht, daß es irgendwie bei ihm doch nicht ganz so stimmt, wie es bei einem wahren Künstler
80 nie stimmen darf: ihm fehlt die vollkommene Übereinstimmung mit jenen Durchschnittlichen, die durch die Kultur zu erziehen waren. Er beginnt zu bemerken, welches andere er liebt als diese, welches andere ihm verhaßt ist. Der Künstler, der Mut hat, überläßt sich ganz seinen Neigungen. Und nur der sich seinen Neigungen überläßt, hat Mut, und nur, wer den Mut hat, ist Künstler. Die Literatur wird fortgeworfen, die Resultate der Erziehung abgeschüttelt, die Neigungen treten hervor, die Hemmung schafft dem Strom ein neues Bett, der eine Ton, der nur eine untergeordnete Farbe im früheren Gesamtbild war, breitet sich aus, eine
90 Persönlichkeit steht da. Ein neuer Mensch! Das ist ein Beispiel für die Entwicklung des Künstlers, für die Entwicklung der Kunst.
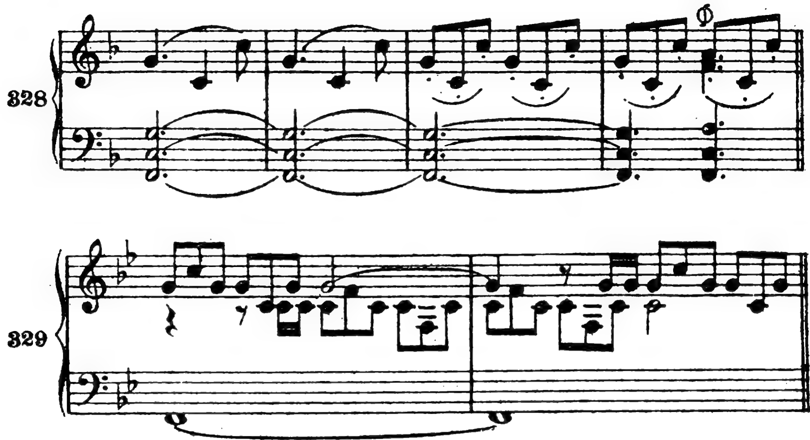
Das nennt man Revolution und beschuldigt Künstler, die sich solchen Notwendigkeiten fügen und sie lieben, aller möglichen aus dem Kehricht des politischen Wortschatzes zusammengelesener Verbrechen. Vergißt aber dabei, daß man es höchstens vergleichsweise Revolution nennen darf, und dieser Vergleich nur in den verglichenen, d. i. ähnlichen Punkten zu stimmen hat, nicht aber in jeder Hinsicht. Ein Künstler, der eine gute neue Idee hat, ist nicht zu verwechseln mit einem Petroleur oder einem Bombenwerfer.
100 Eine Ähnlichkeit zwischen dem Aufkommen des Neuen auf geistigem Gebiet und politischen Revolutionen besteht höchstens darin, daß eine zeitlang das Erfolgreiche herrscht und in dieser Voraussicht das Ältere vom Neuern sich bedroht fühlt. Doch die grundlegenden Unterschiede

sind größer: die Folgen, die geistigen Folgen eines Gedankens sind, da sie geistiger Natur sind, bleibend; aber die Folgen der Revolutionen, die sich im Materiellen abspielen, sind vorübergehend. Außerdem: Nie war es Absicht und Wirkung neuer Kunst, die alte, ihre Vorgängerin, zu verdrängen oder gar zu zerstören. Im Gegenteil: tiefer, inniger und respektvoller liebt keiner seine Vorfahren, als der Künstler, der wahrhaft Neues bringt, denn Ehrfurcht ist Standesbewußtsein und Liebe Zusammengehörigkeitsgefühl. Muß man daran erinnern, daß Mendelssohn — auch der war einmal neu — Bach ausgegraben, Schumann Schubert entdeckt und Wagner mit Werk, Wort und Tat erst das wahre Verständnis für Beethoven geweckt hat? Man kann das Auftreten des Neuen weit besser mit dem Blühen eines Baumes vergleichen: es ist natürliches Werden des Lebensbaumes. Aber wenn es Bäume gäbe, die ein Interesse hätten, das Blühen zu verhindern, so dürften sie es wohl Revolution nennen. Und Konservative des Winters dürften jeden Frühling bekämpfen und wenn sie ihn hundertmal erlebt hätten und konstatieren konnten, daß es schließlich auch ihr Frühling geworden ist. Mangelndes Gedächtnis und geringe Einsicht genügen, um Werden mit Umsturz zu verwechseln; um zu glauben, wenn Neues aus dem Ehemals-Neuen sprießt, sei dies die Zerstörung des Alten.

So erklärt sich mir das Impressionistische an neuen Kunstmitteln bei ihrem ersten Auftreten: Jünglingslaute des Werdenden; ganz Gefühl, ohne Spur einer Bewußtheit; noch im starken Zusammenhang mit der Keimzelle, die inniger verbunden ist mit dem Weltall, als unsere Bewußtheit; aber doch schon Merkmal einer Besonderheit, die später einen Sonderling hervorbringen wird; einen, der sich absondert, weil er besonders organisiert ist. Ein Vorzeichen von Möglichkeiten, die später Gewißheiten werden; eine Vorahnung, umhüllt von mysteriösem Glanz. Und wie sie dem angehören, was uns mit dem W e l t a l l, m i t d e r N a t u r v e r b i n d e t, so treten sie fast immer zuerst als A u s d r u c k e i n e r N a t u r s t i m m u n g auf. Der Bach erinnert an den Quell.

Es ist merkwürdig, daß so glücklich Gefundenes, stelle es auch nur den Ausgangspunkt einer Entwicklung dar, die die erste Erscheinungsform weit hinter sich lassen wird, seine Wirkung nie ganz verliert. Die weitere Entwicklung mag es dann zu seiner höchsten künstlerischen Entfaltung bringen, den Eindruck wird sie nie hervorrufen, den Eindruck dieser Art, den dieses erste Auftreten gemacht hat. Ich denke

an die Hornstelle aus dem letzten Satz der Pastoralsymphonie und an den Klang der entfernten Jagdhörner im Anfang des zweiten Aktes von „Tristan“, die für uns alle wohl nie an Reiz verlieren werden, obwohl, was ihnen zugrundeliegt, sich seither weit entwickelt hat.



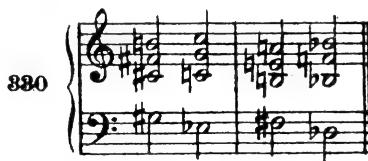
Das ist bei Beethoven nicht ein gewöhnlicher Orgelpunkt und eine Melodie, die die Terz vermeidet, bei Wagner nicht bloß die Verwendung der Naturtöne des Horns, denn er läßt von den übrigen Hörnern auch andere als Naturtöne blasen. Das spürt man wohl, ohne daß es erklärt wird. Und daß Beethoven die Besonderheit sehr wohl spürte, beweist sein Formgefühl, das ihn drängt, diese Besonderheit mit einer anderen Besonderheit kongruent zu beantworten, diese Besonderheit sozusagen aufzulösen: der *rhythmisch merkwürdige Eintritt* der Tonikaharmonie auf dem zweiten halben Takt (𝄵).

Ich glaube, von diesen beiden Stellen geht alles aus, was moderne Komponisten an Quartenzusammenklängen geschrieben haben. Gewisse Quartenfolgen bei Mahler, das Jochanaan-Thema in der Salome, die Quartenakkorde Debussys und Dukas' sind auf die eigentümlichen Wirkungen der Unberührtheit zurückzuführen, die von diesen Akkorden ausgehen. Vielleicht spricht durch diese Unberührtheit die Zukunft unserer Musik. Es hören sie nur die, die Eindrücke haben können, die Impressionisten. Das Organ des Impressionisten ist ein äußerst fein abgestimmter Mechanismus, ein Seismograph, der die leiseste Bewegung

verzeichnet. Die zartesten Anregungen vermögen seine Empfindlichkeit zu erregen, während Gröberes sie zerstört. Diesen zartesten Anregungen nachzugehen, die der Derbgebaute nie wahrnimmt, weil er nur das Laute hört, ist für den wahren Impressionisten starke Verlockung. Das Leise, kaum Hörbare, darum Mysteriöse zieht ihn an, reizt seine Neugierde, zu kosten, was nie versucht ward. So ist also die Neigung des Unerhörten, sich dem Suchenden zu offenbaren, ebenso groß, wie die Neigung des Suchenden, das Unerhörte zu finden. Und in diesem 170 Sinne ist jeder wahrhaft große Künstler Impressionist: feinste Reaktion auf die leisesten Anregungen offenbart ihm das Unerhörte, das Neue.
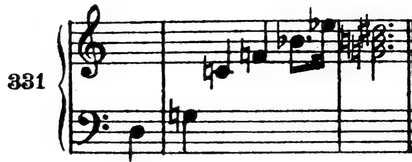
Besonders auffallend zeigt sich das bei Debussy. Mit so großer Kraft setzt sein Impressionismus auch die Quartenakkorde hin, daß sie untrennbar verbunden scheinen mit dem Neuen, das er sagt, und mit Recht als sein geistiges Eigentum gelten können, obwohl sich nachweisen läßt, daß vor und gleichzeitig mit ihm Ähnliches geschrieben wurde. Vielleicht trägt auch hiezu bei, daß sie Naturstimmungen ausdrücken; denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings. Und daß gegen deren Sprache alles andere zurücktritt, leuchtet ein. 180

Wie wahrscheinlich mancher andere, habe auch ich Quartenakkorde geschrieben, ohne Debussys Musik gehört zu haben. Vielleicht sogar früher, sicher aber zur gleichen Zeit wie er. Soviel ich weiß, zum erstenmal in meiner schon erwähnten symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande".



Ganz vereinzelt kommen sie dort ein einziges Mal vor als Ausdruck einer Stimmung, deren Besonderheit mich wider Willen ein mir neues Ausdrucksmittel finden ließ. Wider Willen, ich weiß noch heute, daß ich gezögert habe, diesen Klang zu notieren. Die Deutlichkeit, mit der er sich mir aber aufdrängte, machte es unmöglich, ihn abzu- 190 weisen. Dann habe ich lange nachher erst in meiner Kammersymphonie die Quartenakkorde wieder aufgenommen, ohne mich an diesen Fall zu erinnern, und ohne Debussys oder Dukas' Musik inzwischen kennen

gelernt zu haben. Einem ganz andern Ausdrucksbedürfnis (stürmischem Jubel) entspringend, formen die Quarten sich hier zu einem festen Thema des Horns (331),

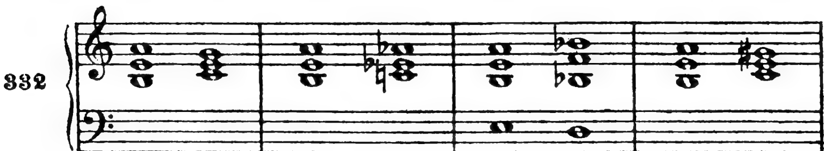


breiten sich architektonisch über das ganze Werk aus und geben allem, was vorkommt, ihr Gepräge. So kommt es, daß sie hier nicht bloß als Melodie oder als rein impressionistische Akkordwirkung auf-
200 treten, sondern ihre Eigentümlichkeit durchdringt die gesamte harmonische Konstruktion, sie sind Akkorde wie alle anderen.

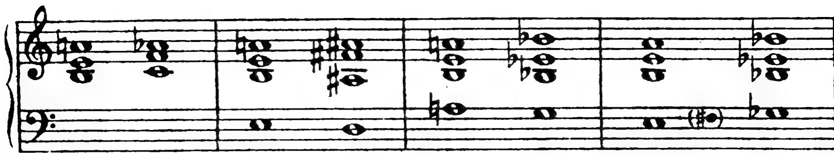
Man wird es mir zugute halten müssen, daß ich mich mit meinem Werk so ausführlich beschäftige. Ich muß es, denn ich weiß nicht, ob ein anderer Komponist vor mir die Akkorde in diesem Sinn angewendet hat, in diesem harmonischen Sinn*). Im harmonischen Sinn ist nämlich die Verwendung als impressionistische Ausdrucksmöglichkeit mitinbegriffen. Ich rede also von der Sache, wenn ich von mir rede, wie Karl Kraus sagt.

Nicht alle Formen von Quartenakkorden kommen in diesem und
210 meinen späteren Werken vor. Einige Möglichkeiten seien hier dargestellt.

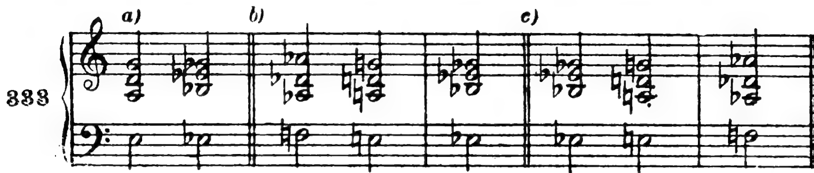
Man kann Drei-, Vier-, Fünf-, Sechsklänge usw. erhalten. Sie alle gestatten mannigfaltige Verwendung.

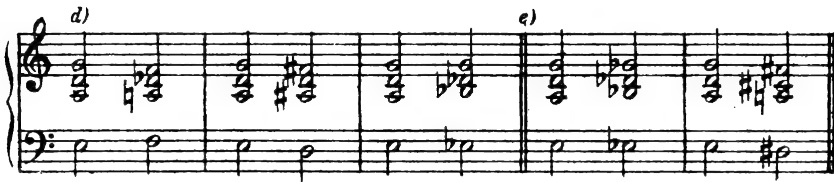


*) Es ist möglich, ja es ist sogar wahrscheinlich, daß noch andere außer mir diese Akkorde geschrieben haben. Vielleicht Mahler, Strauß oder Pfitzner. Aber ich weiß es nicht. Sie sind mir nicht aufgefallen. Vielleicht habe ich sie bloß nicht bemerkt. Keinesfalls will ich mir hier eine Priorität sichern. Daran liegt mir zu wenig, denn ich weiß zu genau, daß es darauf nicht ankommt.

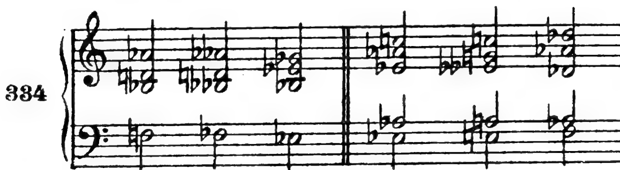


Den vierstimmigen Quartenakkord kann man sogar durch Alterierung aus dem Terzensystem herstellen (333 *b* und *c*).



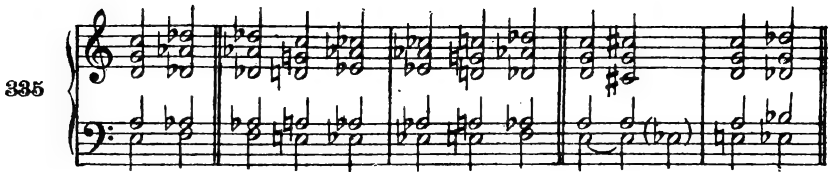


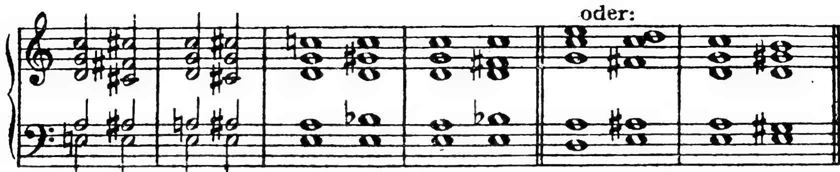
Ebenso den Fünfklang. Der sowohl wie der Vierklang können Stellvertreter sein einer Dominante, aus der sie sich ableiten durch Abwärtsalterierung des Grundtons (wenn man die zugeben will), der Sept und der Quint im Quartenvierklang, durch Aufwärts- und



Abwärtsalterierung des Grundtons (*as* nach *a* respektive Doppel-*b*, und nach *g*), Aufwärts- und Abwärtsalterierung der Quint (*es* nach *e*, *es* nach *eses*) und Liegenbleiben der Terz im Quartenfünfklang. Hier wurden Umkehrungen verwendet. Aber wenn man nicht vor Quinten zurückscheut, kann man natürlich auch Grundlagen setzen. 220

335
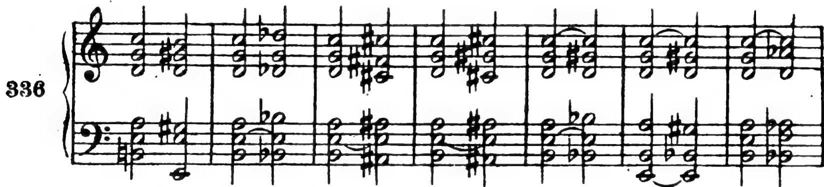




335 zeigt einige Verbindungen mit gebräuchlichen Akkorden. Der Quartensechsklang enthält eine kleine Non (zum Baßton), ist also von den Quartenakkorden die erste „schärfere" Dissonanz. Man wird daher geneigt sein, diese Non zuerst zu behandeln, aufzulösen oder dgl. Ich setze nur solche Verbindungen hin, die eine Auflösung der Non bringen.
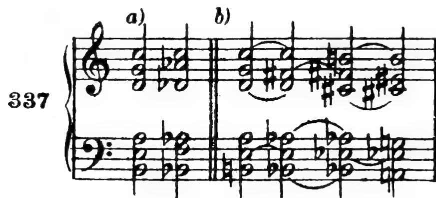
230

336



Wohlgemerkt: es sind nur Auflösungen in die gebräuchlichsten Akkorde verzeichnet, wobei sogar solche weniger gebräuchliche ausgelassen sind, deren Anwendung kaum Widerspruch hervorrufen dürfte, wie 337 *a*.
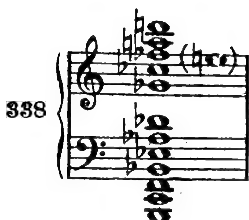
337



337 *b* zeigt, wie durch Fallenlassen von drei Tönen (*h* nach *b*, *a* nach *as*, *g* nach *fis*) der sechsstimmige Ganztonakkord entsteht (eine

Verbindung, die auch in meiner Kammersymphonie vorkommt) und wie dieser durch Fallenlassen der übriggebliebenen drei Töne (*c* nach *h*, *d* nach *cis*, *e* nach *es*) wieder in einen sechsstimmigen Quartenakkord übergeht. 240

Es ist selbstverständlich möglich, auch noch sieben-, acht-, neun- und noch mehrstimmige Quartenakkorde anzuführen. Da ich sie als Quartenakkorde nicht kenne, obwohl ich sie sicher selbst schon geschrieben habe, sehe ich davon ab, sie theoretisch darzustellen. Die Theorie dürfte ja hier vielleicht anregen, sollte aber, wie schon oft gesagt, nie den Ereignissen vorausgreifen. Eines könnte mich dazu bestimmen, dieses System fortzusetzen: der quartenweise Aufbau der Akkorde kann zu einem Akkord führen, der sämtliche zwölf Töne der chromatischen Skala enthält, und damit immerhin eine Möglichkeit der systematischen Betrachtung jener harmonischen Phänomene erzielen, die in Werken 250 von einigen von uns schon vorkommen: sieben-, acht-, neun-, zehn-, elf-, zwölfstimmige Akkorde.
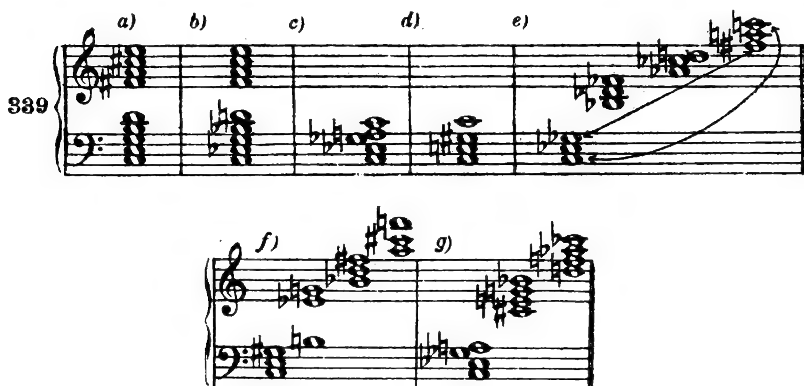


Außer mir haben meine Schüler Dr. Anton von Webern und Alban Berg solche Klänge geschrieben. Aber auch der Ungar Béla Bartók oder der Wiener Franz Schreker, die beide mehr einen ähnlichen Weg gehen wie Debussy, Dukas und vielleicht auch Puccini, sind wohl nicht weit davon entfernt. So sehr es also scheint, als ob die Neigung der Be- 260 gabtesten unserer jungen Komponisten dahin ginge, derartige Akkorde zu verwenden*), wäre es wenig wertvoll, schon

*) Die Liste derjenigen, die heute (1921) solche Mittel verwenden, müßte sehr lang geraten. Es kann mir jedoch nicht einfallen, den Wert meines Buches herabzusetzen, indem ich, an Tagesereignisse anknüpfend, ihm Aktualität gebe. Auch macht mir Quantität und Qualität der Mitstreiter nicht durchaus Vergnügen. Für sie gibt es natürlicherweise wieder eine neue „Richtung" und sie nennen sich Atonalisten. Davon muß ich mich jedoch abwenden, denn ich bin Musiker und habe mit Atonalem nichts zu tun. Atonal könnte bloß bezeichnen: etwas, was dem Wesen des Tons durchaus nicht entspricht. Es ist schon der Ausdruck: tonal unrichtig gebraucht, wenn man ihn im ausschließenden und nicht im einschließenden Sinn meint. Nur so kann es gelten: Alles was aus einer Tonreihe hervorgeht, sei es durch das Mittel der direkten Beziehung auf einen einzigen Grundton oder durch kompliziertere Bindungen zusammengefaßt, bildet die Tonalität. Daß sich

heute ein System zu geben, weil der geringe Abstand von diesen Ereignissen für unser Auge noch verwirrend wirkt. Aber der quartenweise Aufbau ermöglicht, wie gesagt, die Unterbringung aller Phänomene der Harmonie; wenn man nämlich annimmt, daß gelegentlich Töne auch

von dieser einzig richtigen Definition kein vernünftiger, dem Wort Atonalität entsprechender Gegensatz bilden läßt, muß einleuchten. Wo läßt sich hier die Negation anbringen: Soll nicht alles, oder nicht was aus einer Tonreihe hervorgeht die Atonalität charakterisieren? Ein Musikstück wird stets mindestens insoweit tonal sein müssen, als von Ton zu Ton eine Beziehung bestehen muß, vermöge welcher die Töne, neben- oder übereinander gesetzt, eine als solche auffaßbare Folge ergeben. Die Tonalität mag dann vielleicht weder fühlbar noch nachweisbar sein, diese Beziehungen mögen dunkel und schwerverständlich sein, unverständlich sogar. Aber atonal wird man irgend ein Verhältnis von Tönen sowenig nennen können, als man ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte. Diesen Gegensatz gibt es eben nicht. Zudem ist die Frage gar nicht untersucht, ob das, wie diese neuen Klänge sich schließen, nicht eben die Tonalität einer Zwölftonreihe ist. Wahrscheinlich sogar ist es so und wäre damit eine Paralellerscheinung des Zustandes, der zu den Kirchentonarten geführt hat, von dem ich (Seite 21) sage: „Man fühlte die Wirkung eines Grundtons, wußte aber nicht welcher es ist, deshalb probierte man es mit allen.“ Hier fühlt man ihn noch nicht einmal, aber darum ist er doch wahrscheinlich vorhanden. Wenn man durchaus nach Namen sucht, könnte man an: polytonal oder pantonal denken. Aber jedenfalls: vorerst wäre festzustellen, ob es nicht einfach wieder tonal ist. Das ist also ein Unsinn; und so sicher es ist, daß es unter den Atonalisten — ausgenommen sei hier der Wiener Josef Hauer, dessen Theorien auch dort, wo ich Übertreibungen finde, tief und originell sind, dessen Kompositionen auch dort, wo sie mir mehr „Exempel“ als Kompositionen scheinen, schöpferische Begabung verraten, dessen Haltung ihn aber durch Mut und Selbstaufopferung in jeder Hinsicht achtenswert macht — viele gibt, denen die Beschäftigung mit wirklich Atonalem angemessener wäre, als selbst die Anfertigung schlechter Kompositionen, so glaube ich doch, daß selbst diesen — mit Tönen wenigstens — nichts Atonales gelingt. Traurig ist nur, daß die Vorstellung: „heute darf man alles schreiben“ so viele junge Leute davon abhält, erst etwas Anständiges zu lernen, die Werke der Klassiker zu verstehen, Kultur zu erwerben. Denn: alles durfte man auch früher schreiben; nur: gut war es nicht. Nur Meister dürfen niemals alles schreiben, sondern müssen das Notwendige tun: ihre Aufgabe erfüllen. Auf die sich vorzubereiten, mit allem Fleiß, unter tausend Zweifeln, ob man ausreicht, mit tausend Skrupeln, ob man recht verstanden, was eine höhere Macht aufträgt: das ist denen vorbehalten, die den Mut und die Inbrunst haben, die Konsequenzen zu tragen, wie die Last, die ihnen gegen ihren Willen aufgebürdet wurde. Das ist weit entfernt von dem Mutwillen einer Richtung. Und kühner.

aus der Mitte wegbleiben, daß ein Akkord beispielsweise aus dem ersten, zweiten, vierten und zehnten Ton bestehen könnte, lassen sich auch die Akkorde des Terzensystems erzielen. Der terzenweise Aufbau aber, gleichviel, ob man nun lauter gleichgroße Terzen aneinanderreiht oder eine bestimmte Folge von ungleich großen wählt, erzielt dieses Resultat nicht, ohne bald Tonwiederholungen zu bringen. Immer eine große Terz abwechselnd mit einer kleinen (Durakkorde) ergibt schon beim neunten Ton eine Wiederholung des zweiten Tons (339*a*). Mollakkorde ergeben Wiederholung schon beim achten Ton (339*b*). Lauter kleine Terzen



bringen nur vier verschiedene (339*c*), lauter große nur drei verschiedene Töne (339*d*). Nähme man zwei kleine Terzen und eine große, so erhielte man zehn verschiedene Töne. Aber der zehnte und der zwölfte Ton sind Wiederholungen früherer Töne dieses Aufbaus und nur der elfte ist wieder neu (339*e*). Ein derartiges System würde übrigens natürlichen Vorbildern weit weniger entsprechen als das Quartensystem, denn seine Grundlage, zwei kleine Terzen, hat mit der Idee eines Durdreiklangs nur mehr das Prinzip des terzenweisen Aufbaus gemeinsam. Das gleiche gilt von den beiden Versuchen 339*f* und *g*. Die bringen nun zwar alle Töne hervor. Aber sowohl der übermäßige Dreiklang, der dem einen, wie auch der verminderte 7-Akkord, der dem andern zugrunde liegt, sind zweifellos Kunstprodukte des Systems.

Daß mich die grundlegende These von der graduellen Natur der Dissonanzen zur Abweisung harmoniefremder Töne und nunmehr zu dem Wagnis führt, das System des terzenweisen Aufbaus als un-

genügend zu bezeichnen und die Möglichkeit eines Quartensystems zu erwägen, wird die Verteidiger der (gar nicht angegriffenen, sondern von mir wahrscheinlich besser verstandenen und inniger verehrten) älteren Kunstwerke, noch mehr aber die an einer veralteten, weil mißverstandenen Ästhetik festhaltenden Lehrbuchverfasser arg aufregen. So erfuhr ich, daß ein solcher, dem durch Indiskretion ein paar Bogen des Manuskripts und etliche Angaben über den Inhalt dieses Buches zur Kenntnis gelangten, es eine große Verteidigungsschrift für moderne Musik nannte. Darüber bin ich nicht
:300 sehr unglücklich, muß es aber doch zurückweisen, weil es unrichtig ist. Denn die moderne Musik hätte es nötiger, aufgeführt, als verteidigt zu werden und das Interesse, die Angriffe abzuwehren, nimmt desto mehr ab, je augenfälliger es sich zeigt, wie die Angreifer nur sich selbst vernichten, wenn sie die Kritik gegen das Werk, die Ohnmacht gegen die Macht, die Sterilität gegen die Produktivität aufmarschieren lassen. Ihre Untätigkeit in schöpferischer Hinsicht raubt ihnen jede gute Hoffnung auf die Zukunft, wird aber zur Untat, wo sie in Nachahmung schöpferischer Allüren, jedoch mit überschlagender Stimme höchste Anerkennung ihrer Systeme beanspruchen, diese höher stellend als die
:310 wirklichen Werke. Damit sei nicht Mißachtung der Systeme ausgesprochen. Ich bewundere im Gegenteil, neidlos fast bis zur Ungerechtigkeit, an andern diese mir fehlende Begabung: Systeme zu erdenken. Dr. Heinrich Schenker z. B., obwohl er nirgends zu voller Klarheit durchdringt, ist für mich schon darum achtens- und beachtenswert, weil er einer der Wenigen ist, die wirklich ein System anstreben. Mehr noch allerdings, weil er mit gleicher Leidenschaft wie ich die Werke der älteren Kunst liebt und versteht, so daß wir uns zwar in der Gegenwart und Zukunft unserer Kunst sehr ferne, in ihrer Vergangenheit aber umso näher stehen. Wenn er aber (wie ich höre) in einem neuen Kontra-
:320 punkt-Buch vom Niedergang der Komponierkunst spricht und behauptet, es könne heute niemand mehr komponieren, so steht das nicht viel höher als das Invaliden-Geraunze um „die gute alte Zeit". Gewiß, man muß nicht mit seiner Zeit zufrieden sein. Aber nicht deshalb, weil sie nicht mehr die gute, vergangene, alte, sondern weil sie noch nicht die bessere, zukünftige, neue ist Solche unbewiesene Angriffe sind nicht danach, als daß man ihretwegen unsere Kunst verteidigen müßte. Die Heftigkeit, die hier durchbricht, ist

psychologisch interessant, denn sie zeigt, daß die gewissen Verteidiger der alten Kunst recht unruhig sind über den Ausgang ihrer Verteidigung und unseres Kampfes. Sie ahnen und fürchten: die alte Kunst wird wieder siegen und wird der neuen, der jüngeren Schwester einen Ehrenplatz an ihrer Rechten erobern.

Wenn nun auch, nach alter guter militärischer Weisheit, jede Verteidigungsaufgabe angriffsweise gelöst werden, eine gute Verteidigung sich also vom Angriff kaum unterscheiden soll: Wer theoretische Erkenntnisse sucht, ihnen aber *gegebene ästhetische Urteile zugrunde legt, ohne zu prüfen, ob diese Ästhetik und diese Urteile richtig sind*, dessen Theorien zeigen nur ein Bestreben: Beweise für diese Urteile herbeizuschleppen, und sind wertlos: Hier greife ich offen und ehrlich an mit dem Willen, zu vernichten; nicht ich bin Verteidiger, sondern sie. Denn, und das ist der größte Unterschied zwischen uns: Ich habe mir diese Frage gestellt und nicht in die Luft hinein bewiesen, wie es z. B. Riemann tut, der stolz darauf ist, daß es seiner Theorie gelingt, die Regeln schärfer und enger zu formulieren, und nicht ahnt, daß er eben darum so rasch überholt wird.

Auch Mayrhofer, dessen Buch „Der Kunstklang" ich, wenn es nicht gar so umständlich geschrieben wäre, vielleicht schon längst gelesen hätte, scheint vor derselben Grenze stehen zu bleiben. Auch er ist im Begriff, eine Theorie zu geben; was ja eine Tat wäre, da uns eine Theorie bis jetzt fehlt. Aber er nennt die Dissonanz die notwendige Ergänzung der Konsonanz, betont also das Gegensatzverhältnis, und deshalb bezweifle ich, ob er soweit kommen wird, wie er vielleicht käme ohne dieses Kompromiß zwischen Ästhetik und Erkenntnis. Es wäre schade, denn es kommt mir vor, als hätte er es (bis auf die verzwickte Terminologie, die Namen gibt, ohne Vorstellungen zu erwecken) richtiger angepackt. Aber, obwohl auch er von der Ästhetik ausgeht, indem er mit ihr paktiert, ist es doch möglich, daß er Richtiges findet.

Ich hatte es allerdings in gewisser Beziehung leichter als jene Theoretiker, die nicht Komponisten sind. Für mich war ihre Ästhetik schon deshalb nicht gegeben, weil mir meine Phantasie, mein Gehör und mein Formgefühl eine andere aufzwangen. Weil für mich jene Verbote und Gebote, die sie zu begründen sich bemühen, von vornherein aufgehoben waren durch meinen musikalischen Einfall, der fürs Gegenteil zeugte. Damit war mir die Frage, ob die Ästhetik recht habe,

sozusagen in den Mund gelegt. Und nicht mein Nachdenken entschied zuerst zu ihren Ungunsten, sondern mein musikalisches Gefühl. Und wenn ich dann auch durchs Nachdenken zu anderen Resultaten gekommen bin, so geschah das nicht, um zu verteidigen. Sondern ich hatte das Gefühl, als ob ich nur erzählte, als ob ich nur berichtete, beschriebe,
370 wie es sich beim künstlerischen Schaffen in Wirklichkeit verhält. Mein Gehör hatte: ja gesagt — aber das Gehör ist doch eines Musikers ganzer Verstand!

Ich habe dabei vielleicht manches erfunden, was es schon gegeben hat, aber ich habe es erfunden und nicht erlesen. Ich habe es herausgefunden (das ist ja erfunden), weil ich es erlebt habe. Ich habe erlebt, wie mein Verstand es mir unmöglich machte, einen schlechten Einfall zu verbessern, und habe mir gesagt, daß das kein Zufall sein kann. Daß hier ein Gesetz liegen muß. Dieses Gesetz lautet: Der Einfall. Damit war ich dazu gelangt, über das Verhältnis des Handwerks zur Kunst
380 nachzudenken. So kam ich dazu, zu erkennen, daß Kunst und Handwerk miteinander soviel zu tun haben, wie Wein mit Wasser. Im Wein ist wohl Wasser drin, aber wer vom Wasser ausgeht, ist ein Pantscher. Man kann auch einmal über das Wasser allein nachdenken; aber dann reinliche Scheidung. Das führte mich dazu, in der Kompositionslehre nichts anderes zu erblicken als die reine Handwerkslehre. Damit ist die Frage gelöst, da ja die Notwendigkeiten eines Handwerks für die Kunst unverbindlich sind. Darum durfte ich, dem in der Kunst die Zwecklosigkeit neben dem Ausdruck das Höchste ist, die Handwerkslehre rein auf die Zweckmäßigkeit stellen. Hier ist sie angemessen,
390 ja unvermeidlich. Dorthin gehört sie nicht. Aber die beiden haben ja nichts miteinander zu tun.

ÄSTHETISCHE BEWERTUNG SECHS- UND MEHRTÖNIGER KLÄNGE

Ich empfehle dem Schüler nicht, sich bei Kompositionsversuchen der hier gezeigten Harmonien zu bedienen, soweit sie nicht auch in anderen, älteren Lehrbüchern vorkommen. Seine Arbeiten werden, ob er sich modernerer oder unmodernerer Kunstmittel bedient, schlecht oder gut sein, je nach dem Verhältnis seines angeborenen Talents: etwas zu sagen zu haben, zu seiner Fähigkeit das ausdrücken. Der Lehrer hat nur auf den einen Bestandteil dieses Verhältnisses Einfluß, auf die Fähigkeit, auszudrücken. Vielleicht auch nicht auf diese; ich bezweifle sogar, daß sie durch Mitteilung technischer Behelfe gehoben werden kann. Der Schüler lernt nicht *sich* ausdrücken, wenn er die Technik der Vorbilder nachahmt. Eigentlich ist der wirkliche Künstler überhaupt nicht zu unterrichten. Zeigt man ihm „wie er's machen muß" und beruft sich darauf, daß andere es auch so gemacht haben, so mag das Kunstunterricht sein, aber nicht Unterrichtung des Künstlers. Die Fähigkeit, sich auszudrücken, hängt gewiß nicht ab von der Art und Anzahl der zur Verfügung gestellten Kunstmittel. Aber die Unfähigkeit hängt davon ab. Sie kann sich nur an der Hand der Kunstmittel entwickeln, denn sie besteht nicht durch das, was sie selbst hervorbringt, sondern lebt von dem, was andere hervorgebracht haben. Jedoch das Werk des wirklich Begabten zeigt äußerlich schließlich doch nur geringen Zusammenhang mit der Literatur, die ihm einmal Vorbild war. Weil er sich selbst beachtet; weil er durch diese Selbstbeachtung sich fortentwickelt von seinen Vorbedingungen, von seinen Vorbildern, die ihm vielleicht anfangs Stütze, Krücke bei den ersten Gehversuchen waren. Weil er schließlich nicht das schreibt, was *kunstgemäß*, sondern das, was *künstlergemäß* ist.

Dem scheint folgender Umstand zu widersprechen: Daß es zwischen Mozarts und Beethovens Stil zum Beispiel wesentliche Unterschiede gibt, ist zwar heute noch für jedermann deutlich, aber sie sind doch nicht so groß, als daß man bei dem einen das Wirken anderer Gesetze behaupten könnte als bei dem andern. Im Gegenteil, es gibt Stellen, ja sogar Sätze von Mozart, die fast von Beethoven, und solche von Beethoven, die fast von Mozart sein könnten. Geht man gar noch weiter zurück, etwa ins sechzehnte oder siebzehnte Jahrhundert, dann werden für unser Auge die Unterschiede so subtil, daß Verwechslungen leicht möglich sind. Die Entfernung vom Gegenstand wirkt in so hohem Maß ausgleichend, daß sie die Unterschiede der Persönlichkeiten verwischt; daß man stilistisch, ja vielleicht inhaltlich kaum einen Künstler vom andern mehr deutlich unterscheiden kann; daß man nur Gemeinsames wahrnimmt, aus welchem das Kunstgemäße abstrahierbar ist. Von einer gewissen Entfernung aus jedoch spürt man überhaupt nur den Geist des Jahrhunderts. Wer sich weit genug stellen kann, spürt den Geist der Menschheit. Die Persönlichkeiten als einzelne verschwinden in dieser Entfernung, aber was sie ausdrücken — die Menschheit, das Beste an ihr —, wird sichtbar. Die höchsten Spitzen, die dem Beschauer am nächsten sind, in die Kapillarröhrchen das Feinste und Beste aus der Tiefe heben, sie allein stellen den Geist der Menschheit dar. So wirkt also die Entfernung, die zuerst Verkleinerung erzeugt hat, wieder vergrößernd: die Persönlichkeiten, die Spitzen, werden, wenn auch auf andere Art, wieder sichtbar. Man sieht zwar, daß und wie sie untereinander zusammenhängen; man sieht nicht mehr, was die Nähe zeigte, nicht mehr, daß sie scharf getrennt waren, *aber die Zusammenhänge sind nicht die der Kunst, nicht die der Kunstmittel, sondern tiefere.*

Freilich, aus mittlerer Entfernung betrachtet, läßt sich, wie gesagt, sogar eine Linie finden, die den Weg der Kunstmittel und des Kunstgemäßen zeigt. Und wenn man zugibt, daß der kleinste Teil einer Kurve für eine unendlich kleine gerade Linie angesehen werden darf, so ist eine derartige Augentäuschung wohl auch erlaubt bei dem Aderwerk, das die Wege der Kunstmittelentwicklung bezeichnet. Die kleinen Abweichungen vernachlässigt, kann das wohl eine Linie sein. Muß es vielleicht sogar, denn das letzte Ziel ist gemeinsam. Und noch etwas ist gemeinsam: unsere äußersten Grenzen.

Das Auge, das Kunstbetrachtung treiben will, muß auf alle diese Entfernungen einstellbar sein. Die Bilder, die die Entfernung zeigt, sind so wichtig wie die der Nähe. Aber aus der Entfernung können wir nur die Vergangenheit betrachten. Könnten wir uns die Gegenwart von weitem ansehen, dann wäre aller Kampf zu Ende. Aber der Kampf wird uns nicht erlassen, obwohl sein Ausgang vorbestimmt ist. Sein Ziel wissen wir. Wir wissen, wer siegen wird. Wie bei den Manövern, wo ja auch der Sieger früher bestimmt wird. Trotzdem muß der Kampf mit demselben Ernst geführt werden, als ob man seinen Ausgang ändern könnte. Wir müssen mit derselben Leidenschaft kämpfen, als wüßten wir nicht, welche Idee siegen wird. Obwohl diese Idee auch siegen würde, wenn wir nicht kämpfen, da ihr Sieg vorherbestimmt ist. Vielleicht ist auch unser Kampf vorherbestimmt; jedenfalls ist die Leidenschaft gerechtfertigt.

Die Nähe, die Gegenwart, die wir ja am stärksten, am unmittelbarsten empfinden, zeigt die lebendige Persönlichkeit kampfbereit, im heftigen Zwiespalt mit ihrer Umgebung. Die Persönlichkeiten unterscheiden sich scharf voneinander; fast sieht es aus, als gäbe es nichts Gemeinsames zwischen ihnen, als fielen sie vollständig heraus aus der Linie der Entwicklung, als verbände sie nichts mit der übrigen Menschheit. Und wie in den Manövern der zum Besiegtwerden Bestimmte trachten muß, jede vorherbekannte Situation zu seinen Gunsten zu wenden, so ringt die Idee, die unterliegen wird, um jedes Fleckchen ihres Besitzes. Und wie der vorbestimmte Sieger in den Manövern nicht einfach die Hände in den Schoß legen darf, sondern so operieren muß, als könnte er sonst geschlagen werden, so agiert mit der gleichen Heftigkeit die Idee, die siegen würde, auch wenn sie nichts dazutäte. Kampfstellung, alle Muskeln gespannt, jede Bewegung hat Ziel und Zweck. Dies der Zustand, in dem die Nähe uns die Persönlichkeit zeigt, die strebt.

Lehrt die Nähe die Verschiedenheit, so lehrt die Entfernung die Gemeinsamkeit. Zeigt die Gegenwart das Divergierende der Persönlichkeiten, so zeigt die halbe Entfernung die Ähnlichkeit der Kunstmittel; aber die große Entfernung hebt beides wieder auf, zeigt die Persönlichkeiten zwar als verschieden, zeigt aber auch, was sie wirklich verbindet. Zeigt als das Wichtigste der Persönlichkeit das tiefste Sichversenken in das eigene Wesen, was zum Ausdruck bringt: das Wesen der Menschheit.

Worauf es ankommt: auf die Fähigkeit, sich selbst zu hören, in sich selbst tief hineinzuschauen, das kann kaum erworben, jedenfalls aber nicht gelehrt werden. Der Durchschnittsmensch scheint diese Fähigkeit nur in wenigen hohen Momenten zu besitzen, im übrigen aber nicht nach Neigungen, sondern nach Grundsätzen zu leben. Der wirklich Grundsätze hat, Grundsätze der Menschheit, lebt nach seinen Neigungen. Die decken sich allerdings mit den Grundsätzen der Menschheit, ohne daß er es weiß; aber er ahnt es vielleicht.

Und das, was man für die Kunstmittel, was man für Stil hält, alle diese Eigenschaften, die der Mittelmäßige bloß nachzuahmen für nötig hält, um auch Künstler zu sein, zeigen sich als Nebensächlichkeiten, denen höchstens der Wert von Symptomen beizumessen ist. Die Stilähnlichkeit der Meisterwerke einer uns schon fernliegenden Zeit erklärt sich zwar aus äußerem Abstand und verschwindet, wenn wir uns nähern. Und die gerade Linie der Kunstmittelentwicklung ist bei näherer Betrachtung ein vielfach Zusammengesetztes. Aber alles, was den Stil ausmacht, ist höchstens für die Zeit, in der der Lebende noch mit den Zeitgenossen ringt, charakteristisch. Ist bloß Symptom, an dem die Zeitgenossen erkennen sollten, welche die bedeutenden Menschen sind. Aber belanglos im Verhältnis zu dem, was die Entfernung zeigt.

So könnte der Unterricht, der einen Künstler erziehen soll, höchstens darin bestehen, daß man ihm hilft, sich selbst zu hören. Die Technik, die Kunstmittel helfen ihm nicht. Die sollten womöglich Geheimwissenschaft sein, zu welcher nur Zugang hat, wer ihn selbst findet. Wer sich selbst hört, erwirbt diese Technik. Auf einem anderen Wege als es der Gang des Lehrplans ist, auf Umwegen vielleicht, aber mit unfehlbarer Sicherheit. Denn er hört das, was allen gemeinsam ist, und wodurch er sich von den andern unterscheidet, ist vielleicht nicht wie er es hört, sondern daß er es überhaupt hört. Und das „Wie" der Kunstmittel ist eher geeignet von dem „Was" der Kunst zu entfernen, als näher zu bringen.

Deshalb empfehle ich dem Schüler die Anwendung moderner Kunstmittel nicht. Gewiß, er soll seine Hand üben, damit sie fähig wird zu verrichten, wenn ihr einmal der Geist etwas zumuten sollte. Dazu genügen auch die älteren Kunstmittel. Die neueren schaden zwar nicht. Aber es liegt vielleicht noch ein Eigentumsrecht auf ihnen, ein sehr hochmütiges Eigentumsrecht, das sich weigert, die Straße

jenen, die sich nicht selbst bemühen, freizugeben. Die sich selbst bemühen, finden sie ohnedies, finden sie auf eine Art, die zur Benützung berechtigt. Für die ist sie offen, für die andern, die nur ihre Hand üben wollen, möge sie verschlossen bleiben. Schließlich wird sie einmal Gemeingut werden, aber dann werden, die sie begehen, wenigstens nicht mehr lernen wollen, „wie man eine Persönlichkeit repräsentiert". 140

Da ich diese Harmonien also nicht empfehle, habe ich es schon aus diesem Grund nicht nötig, sie ästhetisch zu bewerten. Wer von selbst zu ihnen gelangt, wird auch eines Führers nicht bedürfen. Sein Gehör und sein Wahrhaftigkeitsgefühl werden ihn sicherer leiten, als es je Kunstgesetze täten. Aber ich darf aus noch einem Grunde ruhig davon absehen, ohne hinter dem zurückzubleiben, was Lehrbücher sonst leisten. Die älteren Theorien geben ein System, in dem vorkommt, was die Erfahrung als schön bezeichnen kann. Aber es kommt noch anderes drin vor, anderes, das nicht empfohlen, das sogar verboten wird. Die Methode ist diese: man stellt eine Anzahl Kombinationsmöglichkeiten auf und schließt durch Ausnahmen diejenigen Fälle aus, die man für untauglich hält. Aber ein System mit Ausnahmen ist kein System oder doch ein ungenügendes. Außerdem habe ich von den Ausnahmen bewiesen, daß die Begründungen dieser Ausnahmen meist falsch sind und — es wäre mir das Wichtigste, wenn jemand das aus diesem Buche lernte — daß diese Ausnahmen nur der Ausdruck eines bestimmten Kunst-Geschmacks sind, der mit dem natürlichen nur dadurch zusammenhängt, daß er hinter ihm zurückbleibt. Daß diese Ausnahmen nur unvollkommene Anpassung an das Natürliche sind, während eine vollkommenere zu dem führen muß, was dieses Buch sich als Ziel gesetzt hat. Sicher aber noch zu mehr, sicher aber noch weiter. Daß also die Regeln bestenfalls bezeichnend sind für den Grad des Eindringens ins Naturgegebene; daß sie also keine ewigen Gesetze sind, sondern solche, die die nächste Tat immer wegspült. Und da sollte ich nun selbst solche Gesetze geben, selbst eine derartige Wertung vornehmen und Ausnahmen machen? Das wird niemand verlangen können, der mir zustimmend auf meinem Weg gefolgt ist. 150 160 170

Ich ahne, man wird mir vorhalten: wie unterscheidet man den Könner vom Stümper, wenn durch nichts festgelegt ist, was gut und was schlecht ist. Ich muß zunächst sagen: mir liegt nicht viel daran, diesen Könner, den man hier im Auge hat, von einem Stümper wesent-

lich zu unterscheiden. Dieses Können, das eigentlich nur darin besteht, alle Gesetze gut zu merken und zu befolgen, hat wenig Imponierendes. Es ist wirklich schwer von der Stümperei zu unterscheiden, aber ebenso überflüssig. Doch das Können des Künstlers hat damit nichts zu tun. Der Künstler tut nichts, was andere für schön halten, sondern nur,
180 was ihm notwendig ist. Wenn die Andern Schönheitsgesetze auf seine Werke anwenden wollen, dann ist es ihre Sache — wenn sie schon ohne Schönheitsgesetze nicht leben können —, solche zu finden, die anwendbar sind. Aber sind sie denn wirklich notwendig, kann man wirklich ohne Schönheitsgesetze Kunstwerke nicht genießen? Und was ist's dann mit dem Kunsteindruck des Laien, der nichts weiß von der Tabulatur? Schopenhauer erklärt die Achtung der Mediokren vor dem großen Kunstwerk als Autoritätsglauben. Gewiß, die der breiten Masse schon Aber unter Laien habe ich Menschen gefunden, deren Aufnahmsorgane viel feiner waren als die der meisten Fachleute. Und ich
190 weiß es sicher, daß es Musiker gibt, die für Malerei empfänglicher sind als viele Maler; und Maler, die für Musik empfänglicher sind, als die meisten Musiker. Wer das nicht zugeben will, wird doch wenigstens einsehen müssen, daß — wenn es überhaupt Sinn hat, Kunst zu verbreiten — die Eindrucks- und Unterscheidungsfähigkeit des Laien unbedingte Voraussetzung dafür ist. Fühlt er Kunst, so muß er sie auch werten können; wenn das notwendig ist! Und für sich kann er es, für ihn sind also die Schönheitsgesetze überflüssig. Für wen sind sie dann also da? Für den Kritiker? Wer eine gute Frucht von einer schlechten mit dem Gaumen unterscheiden kann, muß nicht imstande
200 sein, den Unterschied durch die chemische Formel auszudrücken und braucht sie nicht, um ihn zu erkennen. Soll aber einer Speisen beurteilen, der keinen Gaumen hat? Und nützte ihm dann die chemische Formel? Aber auch: verstünde er sie anzuwenden, und wenn ja: zu welchen Zwecken wendete er sie an? Hat der Schüler die Gesetze nötig, damit er wisse, wie weit er gehen dürfe? Ich habe es ja eben gesagt, wie weit er gehen kann: so weit ihn seine Natur treibt, die genau zu hören er sich bestreben muß, wenn er Künstler sein will! Wenn er nur Handwerker sein will, dann wird sich schon von selbst irgendwo eine Hemmung einstellen; dieselbe, die ihn von der Künstlerschaft
210 abhält, wird ihn abhalten, allzu weit zu gehen. Und irrte schon einmal ein junger Mensch und ginge weiter, als seine Begabung ihn drängt!

Ob er deswegen nichts Besonderes wird, weil er zu weit gegangen ist oder deswegen, weil er zu wenig weit gegangen ist, das kann sich ja gleichbleiben. Aber die Narren haben immer Angst, für Narren gehalten, das ist: erkannt zu werden. Sie fürchten, einem Schwindler aufzusitzen. Diese Unsicherheit in ihnen ist es, die Schutz verlangt. Fast scheint's mir, da die Schönheitsgesetze in dieser Form wenigstens nicht Selbstzweck sein können, als ob sie den Zweck hätten: die Beschützung der Minderwertigen vor dem zum Narren gehalten werden. Oder aber vielleicht doch auch insgeheim die Beschützung der Minderwertigen 220 gegen die Überwältigung durch eine neue Schönheit. Nichts fürchtet der Mediokre mehr als den Zwang zu einem Wechsel in seiner Lebensanschauung. Und er hat sich auch ein Ideal aufgestellt, das Ausdruck ist dieser Angst: den Charakter. Der charaktervolle Mensch, das ist (ein Wort von Karl Kraus variierend) der, dessen Arterienverkalkung von seiner Weltanschauung ausgeht.

Aber in einer anderen Form könnten die Schönheitsgesetze Selbstzweck sein. Als genaue Beschreibung jener Wirkungen, die möglichst vielen Kunstwerken gemeinsam sind. Als Versuch, möglichst viele Wirkungen auf möglichst wenige gemeinsame Ursachen zurück- 230 zuführen. Als Versuch, die Phänomene zu ordnen, um Überblick zu geben. Das könnte Selbstzweck sein, müßte sich aber damit begnügen und dürfte vor allem nie den Schluß ziehen: das ist bei den meisten Kunstwerken so, folglich muß es bei allen andern Kunstwerken ebenso sein. Es wäre damit genug geleistet, mehr als man fordern, aber das Äußerste, was man zulassen darf.

Man wird fragen, warum ich ein Lehrbuch der Harmonie schreibe, wenn ich wünsche, daß die Technik Geheimwissenschaft werde. Ich könnte antworten: man will lernen, und ich will unterrichten, verbreiten, was ich für gut halte, also unterrichte ich. Aber ich finde, man soll 240 lernen. Der Künstler vielleicht nur, damit er Irrtümer aufnimmt, von denen er sich befreien muß. Die Kraftwelle, die den Irrtum wegspült, schlämmt dann in einem auch noch weg, was ihn sonst an Hemmungen verunreinigte. Ein Augenkatarrh wird geheilt, indem man das Auge zu einer Entzündung reizt. Der Heilprozeß heilt nicht nur diese Entzündung, sondern auch die eigentliche Krankheit. Aber der Künstler darf auch lernen, weil nicht jeder von vorn anfangen und alle die Irrtümer an sich selbst erleben muß, die den Weg des menschlichen Wissens

begleiten. Man muß und darf sich bis zu einem gewissen Grad auf die
250 Vorgänger verlassen. Ihre Erfahrungen und Beobachtungen haben sie zum Teil in der Wissenschaft niedergelegt; aber ein anderer Teil — ich weiß nicht, ob es der verläßlichere ist — ruht im Unbewußten, im Instinkt. Man ist berechtigt und verpflichtet, zu zweifeln. Aber sich vom Instinkt unabhängig zu machen, ist ebenso schwer wie gefährlich. Denn neben Richtigem und Falschem, neben den vererbten Erfahrungen und Beobachtungen unserer Voreltern, neben dem, was wir ihrer und unserer Vergangenheit verdanken, liegt im Instinkt vielleicht eine Fähigkeit, die erst entwickelt wird; ein Wissen um die Zukunft; vielleicht auch andere Fähigkeiten, die der Mensch einst bewußt besitzen wird;
260 die er heute höchstens ahnen und ersehnen, aber nicht betätigen kann. Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft. Das Bewußtsein hat wenig Einfluß darauf. Er hat das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. Als täte er es nur nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt. Er ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewußten in ihm. Ob es neu oder alt, gut oder schlecht, schön oder häßlich ist, er weiß es nicht. Er fühlt nur den Trieb, dem er gehorchen muß. Und in diesem Trieb mag Altes sich aussprechen und Neues. Solches, das von der Vergangenheit abhängt, und solches, das der Zukunft Wege weist. Alte Wahrheiten
270 oder neue Irrtümer. Seine musikalische Natur, wie er sie von einem musikalischen Urahnen geerbt oder durch die Literatur erworben hat, aber auch vielleicht der Ausfluß einer neue Wege suchenden Kraft. Das Richtige oder das Falsche, das Neue oder das Alte, das Schöne oder das Häßliche — wer weiß es, der nur den Trieb spürt? Wer würde wagen wollen, im Instinkt, im Unbewußten, Richtig von Falsch zu unterscheiden; von den Vorfahren vererbtes Wissen und vom Geist verliehenes Ahnungsvermögen auseinanderzuhalten? Der Künstler muß lernen, ob er will oder nicht; denn er hat gelernt, ehe er zu wollen in die Lage kam. In seinem Instinkt, im Unbewußten liegt ein Schatz von altem
280 Wissen, den er heben wird, ohne daß er es will. Dem wahren Künstler wird, was er vom Lehrer lernt, so wenig schaden, wie was er auf diese Art gelernt hat, ehe sein Bewußtsein da war.

Und der mittelmäßig Begabte, der eigentlich nicht produktiv ist in jenem höchsten Sinn. Der vor allem soll lernen. Für ihn ist das Lernen Selbstzweck. Seine Aufgabe ist es, für Wissen zu halten, was

eigentlich nur Glaube ist. Wissen macht ihn stark, den andern genügt der Glaube. Er findet nicht nur vom Anfang an nicht selbst, sondern wüßte auch von der Mitte an nicht weiter vorwärts. Will er wirklich der Mittelmäßige bleiben, als der er geboren ist, so muß er den Abstand nach oben und nach unten immer gleich werden lassen; und da der Obere vorrückt, muß er in entsprechendem Abstand nachrücken. Was er aber nicht zu entdecken notwendig hat, weil es schon entdeckt ist, und nicht zu entdecken vermag, weil er sonst ein Oberer wäre, muß er lernen. Vor Irrtümern ihn zu schützen, ist ebensowenig notwendig, wie möglich. Aber ihn dahin zu leiten, wo er stehen muß, wenn er guter Durchschnitt sein will, ist der Lehre möglich. Ihn dahin zu bringen, da er nicht Wertvolles selbst zu produzieren vermag, wenigstens das Wertvolle, das andere hervorbringen, entsprechend zu schätzen, ist ein Zweck, der es lohnte, zu lehren. „Es gibt relativ genug Leute, die zu produzieren, aber relativ wenige, die zu konsumieren verstehen", sagt Adolf Loos. Das könnte ja auch der Zweck der Lehre sein, die Konsumierenden anzuleiten. Nicht durch Schönheitsregeln zwar, aber durch Erweiterung ihres Gesichtskreises.
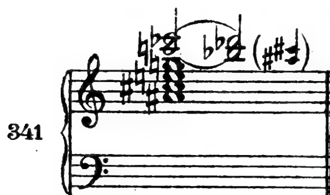
Aber noch einer und vielleicht der zwingendste Grund: die Aufstellung der Lehre kann Selbstzweck sein. Ohne sich an einen wirklichen Schüler zu wenden, kann sie zu einem gedachten sprechen. Vielleicht ist der Schüler nur eine Projektion des Lehrers nach außen. Der Lehrer spricht zu sich selbst, wenn er ihn anspricht. „Mit mir nur rat ich, red ich zu dir." Er unterrichtet sich selbst, sein eigener Lehrer, sein eigener Schüler. Daß er die Öffentlichkeit zuhören läßt, wenn er sich Klarheit verschaffen will, indem er den Schutt von alten Irrtümern wegräumt, und vielleicht neue, aber doch weitblickendere an ihre Stelle setzt, daß er da die Öffentlichkeit zuhören läßt, ist der gleiche Fall wie der des Kunstwerks, das er schafft und der Öffentlichkeit übergibt. Er setzt sich mit sich auseinander, und die Öffentlichkeit hört zu, denn sie weiß: es ist ihre Angelegenheit.

Von einer ästhetischen Bewertung dieser neuen Harmonien kann ich also ruhig absehen. Sie wird einmal kommen, vielleicht auch nicht. Sie wird vielleicht gut sein, wahrscheinlich aber nicht. Hoffentlich ist sie dann so klug und konstatiert: das sind die Fälle, die man bis jetzt für gut hält; die übrigen liebt man einstweilen noch nicht, wird sie aber wahrscheinlich später einmal auch gelten lassen. Aber ich will es doch
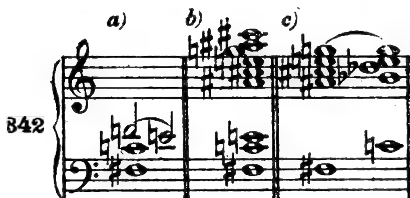
nicht unterlassen, einige geringfügige Erfahrungen und Beobachtungen, die sich mir aus der Betrachtung der fertigen Werke ergeben haben, aufzuzeichnen. Selbstverständlich kann ich das nur dem Gefühl nach tun, und auch dieses mein Gefühl ist abhängig von Vorbedingungen, von jenem, was an angeborener und erlernter Kultur in mir wirkt. Ich schließe also nicht aus, was ich etwa nicht erwähne. Es ist möglich, daß ich es noch nicht bemerkt habe, es ist wahrscheinlich, daß ich es noch nicht weiß. Und wenn ich nicht alles schreibe, was die Kombination für möglich halten muß, so mögen es Hemmungen meiner Vorbildung sein, die mich daran hindern. Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß, wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie. Und ich kann als Beweis dafür anführen, daß Korrekturen des Einfalls aus äußerlichformalen Bedenken, zu denen das wache Bewußtsein nur zu oft geneigt ist, den Einfall meist verdorben haben. Das beweist für mich, daß der Einfall zwingend war, daß die Harmonien, die dort stehen, Bestandteile des Einfalls sind, an denen man nichts ändern darf.

Im allgemeinen wird bei der Verwendung von sechs- und mehrtönigen Akkorden die Neigung sich zeigen, die Dissonanzen durch weite Auseinanderlegung der einzelnen Akkordtöne zu mildern. Daß das eine Milderung ist, ist selbstverständlich. Denn das Bild dessen, was die Dissonanzen sind: entfernterliegende Obertöne, wird in glücklicher Weise nachgeahmt. In diesem Sinn wird folgende Stelle aus meinem Monodram „Erwartung“ zu begreifen sein.
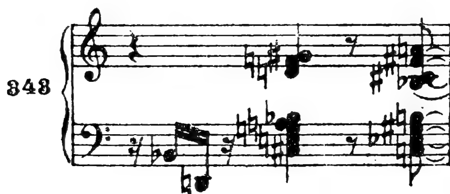
In diesem Akkord kommen elf verschiedene Töne vor. Aber die zarte Instrumentation, und daß die Dissonanzen weit auseinanderliegen, macht, daß dieser Klang sehr weich wirkt. Aber vielleicht noch eins: Die einzelnen Gruppen sind so gesetzt, daß man sie leicht auf frühere Formen zurückführen könnte. Beispielsweise den ersten Einsatz. Ich glaube, das Ohr erwartet hier diese Auflösung:



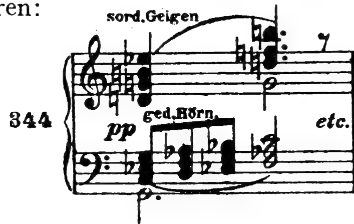
Daß sie nicht kommt, kann hier ebensowenig schaden, wie wenn bei einfachen Harmonien die Auflösung ausbleibt. Und der zweite Akkord mag im Zusammenhang mit einer Auflösung (342 *a*) und dem oberen aufgelösten Akkord (341) zusammengestellt (342 *b*) so aufgefaßt werden: 342 *c*. Eine Addition zweier Akkorde, denen ein verminderter 7-Akkord gemeinsam ist, der durch zwei verschiedene Baßtöne zu zwei verschiedenen 9-Akkorden wird. 360
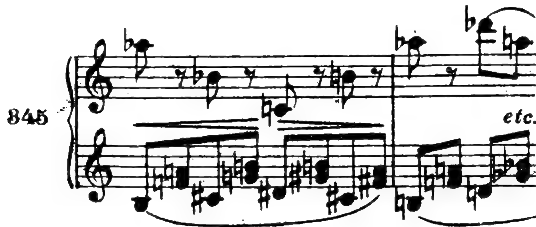


Aber eine solche Ableitung wird nicht immer zutreffen, die Rückführung auf ältere Formen nicht immer oder nur bei sehr weiter Auffassung gelingen. Denn ein anderes Mal schreibe ich einen solchen Akkord in viel engerer Lage. Und in einem Streichquartett meines Schülers Anton von Webern steht folgende Stelle:
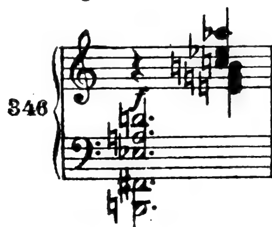


370 Franz Schreker in seiner Oper „Der ferne Klang" schreibt unter vielem anderen:



wo allerdings viel an den Zusammenklängen auf Rechnung bewegter Stimmen zu setzen ist, aber doch auch die Ähnlichkeit mit den früher gezeigten Proben besteht, daß die zusammenklangbildende Fähigkeit der Dissonanzen nicht von Auflösungsmöglichkeiten oder -bedürfnissen abhängt. Auch der ungarische Komponist Béla Bartók steht in einigen seiner Klavierstücke diesen Klangempfindungen nahe, wie folgende Stelle beweist:



Ein interessanter Fall ist auch der folgende aus einer Komposition
380 meines Schülers Alban Berg:



Warum das so ist und warum es richtig ist, kann ich im einzelnen vorläufig noch nicht sagen. Im ganzen ergibt es sich als selbstverständlich für den, der meine Ansicht über das Wesen der Dissonanz akzeptiert. Aber daß es richtig ist, glaube ich fest, und eine Anzahl anderer glaubt es auch. Für die Folgen solcher Akkorde scheint die chromatische Skala verantwortlich gemacht werden zu können. Die Akkordfolge scheint

geregelt zu sein durch die Tendenz, im zweiten Akkord Töne zu bringen, die im ersten gefehlt haben, welches meist die einen Halbton höheren oder tieferen sind. Aber die Stimmen stellen sich dennoch selten als kleine Sekundenschritte dar. Dann habe ich bemerkt, daß Tonverdopplungen, Oktaven, selten vorkommen. Das erklärt sich vielleicht daraus, daß der verdoppelte Ton ein Übergewicht über die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll. Vielleicht aber auch aus einer instinktiven (möglicherweise übertreibenden) Abneigung auch nur im entferntesten an die früheren Akkorde zu erinnern. Auf die gleiche Ursache scheint der Umstand hinzuweisen, daß die einfachen Akkorde der früheren Harmonie sich nicht gerne in dieser Umgebung zeigen. Aber ich glaube, das hat einen anderen Grund. Ich glaube, sie würden zu kalt, zu trocken wirken, zu ausdruckslos. Oder aber, vielleicht macht sich hier geltend, was ich bei einer früheren Gelegenheit schon erwähnt habe. Nämlich, daß diese einfachen Akkorde, die unvollkommene Nachahmungen des Naturgegebenen sind, uns zu primitiv erscheinen. Daß ihnen etwas fehlt, was beispielsweise der japanischen Malerei fehlt, wenn man sie mit der unsrigen vergleicht: die Perspektive, die Tiefe. Die Perspektive und die Tiefe des Klangs könnte es sein, die uns an den einfachen Drei- und Vierklängen fehlt. Und wie in einem Bild kaum eine Partie die Perspektive beachten, die andere sie vernachlässigen dürfte, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen, so können vielleicht diese etwas leeren Klänge nicht stehen neben jenen vollen, üppigen, während die ausschließliche Verwendung der einen oder der anderen Einheitlichkeit und damit richtige Wirkung sichert.

Auffallend und zu Schlüssen berechtigend ist der Umstand, daß ich und diejenigen, die Ähnliches schreiben, genau unterscheiden, wann ein fünf- oder sechsstimmiger, wann ein noch mehrstimmiger Akkord kommen soll. Es wäre nicht möglich, ohne die Wirkung zu schädigen, bei einem achtstimmigen Akkord einen Ton wegzulassen, bei einem fünfstimmigen einen hinzuzusetzen. Auch die Lage ist bindend; sowie ein Ton versetzt wird, wechselt die Bedeutung, hört die Logik und Brauchbarkeit auf, scheint der Zusammenhang zerrissen. Hier walten offenbar Gesetze. Welche, das weiß ich nicht. Vielleicht werde ich es in ein paar Jahren wissen. Vielleicht wird ein Jüngerer sie finden. Vorläufig kann höchstens beschrieben werden.

Ich sehe von einer weiteren Beschreibung ab zugunsten einer anderen Idee, die ich hier zum Schluß noch erwähnen will. Am Klang werden drei Eigenschaften erkannt: seine Höhe, Farbe und Stärke. Gemessen wurde er bisher nur in einer der drei Dimensionen, in denen er sich ausdehnt. In der, die wir Tonhöhe nennen. Messungsversuche in den andern Dimensionen wurden bisher kaum unternommen, ihre
430 Ergebnisse in ein System zu ordnen, noch gar nicht versucht. Die Bewertung der Klangfarbe, der zweiten Dimension des Tons, befindet sich also in einem noch viel unbebautern, ungeordnetern Zustand als die ästhetische Wertung dieser letztgenannten Harmonien. Trotzdem wagt man unentwegt, die Klänge bloß nach dem Gefühl aneinanderzureihen und gegenüberzustellen, und noch nie ist es jemandem eingefallen, hier von einer Theorie zu fordern, daß sie die Gesetze, nach denen man das tun darf, feststelle. Man vermag es eben vorläufig nicht. Und wie man sieht, geht es auch ohne das. Vielleicht würden wir noch genauer differenzieren, wenn Messungsversuche in dieser zweiten Dimen-
440 sion bereits ein greifbares Resultat erzielt hätten. Vielleicht auch nicht. Jedenfalls aber wird unsere Aufmerksamkeit auf die Klangfarben immer reger, die Möglichkeit, sie zu beschreiben und zu ordnen, immer näher gerückt. Damit wahrscheinlich auch einengende Theorien. Vorläufig beurteilen wir die künstlerische Wirkung dieser Verhältnisse nur mit dem Gefühl. Wie sich das zum Wesen des natürlichen Klangs verhält, wissen wir nicht, ahnen es vielleicht noch kaum, schreiben aber unbekümmert Klangfarbenfolgen, die sich doch mit dem Schönheitsgefühl irgendwie auseinandersetzen. Welches System liegt diesen Folgen zugrunde?

450 Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir
460 schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren

Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. Von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näherbringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist. 470

Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!

Wer wagt hier Theorie zu fordern!

SACHREGISTER

(Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen Seiten, die als Kapitelüberschriften auch im Inhaltsverzeichnis vorkommen.)

NAMENREGISTER

(Auf den mit fettgedruckten Zahlen bezeichneten Seiten befinden sich Beispiele aus den Werken der genannten Autoren.)